
UNIVERSITY OF ALBERTA
QUAECUMQUE VERA

UNIVERSITY OF ALBERTA
LIBRARY

Regulations Regarding Theses and Dissertations

Typescript copies of theses and dissertations for Master's and Doctor's degrees deposited in the University of Alberta Library, as the official Copy of the Faculty of Graduate Studies, may be consulted in the Reference Reading Room only.

A second copy is on deposit in the Department under whose supervision the work was done. Some Departments are willing to loan their copy to libraries, through the inter-library loan service of the University of Alberta Library.

These theses and dissertations are to be used only with due regard to the rights of the author. Written permission of the author and of the Department must be obtained through the University of Alberta Library when extended passages are copied. When permission has been granted, acknowledgement must appear in the published work.

This thesis or dissertation has been used in accordance with the above regulations by the persons listed below. The borrowing library is obligated to secure the signature of each user.

Please sign below:

L'UNIVERSITE DE L'ALBERTA

METHODE POUR UNE ANALYSE D'UNE PIECE DE IONESCO

JACQUES OU LA SOUMISSION

par

LOUISA JONES

THESE

PRESENTEE A L'ECOLE DES GRADUES DE

L'UNIVERSITE DE L'ALBERTA

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME

DE MAITRISE ES LETTRES

DEPARTEMENT DE LANGUES ROMANES

EDMONTON, ALBERTA

AVRIL, 1966

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled METHODE POUR UNE ANALSYE D'UNE PIECE DE IONESCO: JACQUES OU LA SOUMISSION submitted by Louisa E. Jones in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

ABSTRACT

The present study consists firstly of an examination of previous criticism on Eugène Ionesco in order to determine how new work might usefully relate to what has already been done. The emphasis of this examination is methodological. There follows an analysis of Jacques ou la Soumission, whose object is to demonstrate a useful and valid critical approach for this kind of research. This second part begins with an examination of the characters as they may be abstracted from the language of the play, and leads to the formulation of broader considerations concerning its structure.

RESUME

Cette étude comporte d'abord un examen de l'état actuel de la critique sur Eugène Ionesco pour déterminer la place que devra occuper toute nouvelle critique par rapport à ce qui a déjà été fait. Cet examen est entrepris surtout d'un point de vue méthodologique. Il est suivi d'une analyse de Jacques ou la Soumission qui cherche à démontrer une méthode critique valable pour ce genre de recherches. Cette deuxième partie commence par un examen des personnages, basé sur une analyse détaillée du langage, qui mène à la formulation de considérations plus générales sur la structure de la pièce.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier à M. Allison Connell pour l'aide qu'il a bien voulu m'accorder au cours de mon travail.

Ma vive reconnaissance va à Madame Musacchio pour tous ses conseils et pour toutes les heures qu'elle a passées à m'aider avec la rédaction de ma thèse.

INTRODUCTION

Dans cette étude, notre premier but sera d'établir l'état actuel de la critique sur Ionesco. Nous espérons pouvoir tirer de là quelques conclusions sur la validité méthodologique des procédés courants appliqués à l'oeuvre de cet auteur. A partir de cette base et en profitant des observations que nous aurons su faire dans cette première partie, nous essaierons une analyse de *Jacques ou la Soumission* espérant ainsi démontrer et justifier une méthode de travail valable qui pourrait utilement s'appliquer à de telles analyses. La première partie de l'étude servira donc à présenter la deuxième, et les principes critiques mis en application au cours de cette dernière partie seront mis en valeur par rapport à nos conclusions dans la première partie.

Dans ce travail critique de la seconde partie, nous voudrions ignorer toute considération extra-textuelle, y compris les intentions de l'auteur, comme n'ayant aucun rapport direct avec notre étude. Nous voudrions également éviter la recherche de certains thèmes qui, *a priori*, pourraient sembler s'associer à la personnalité ou à la philosophie de l'auteur. Si nous employons quelques conceptions critiques traditionnelles, ce ne sera pas parce que nous pourrions nous sentir obligés de faire ainsi parce qu'elles sont traditionnelles, mais plutôt comme un moyen utile pour découvrir la structure essentielle de la pièce. L'utilité de ce procédé devra ensuite être justifiée par nos conclusions.

Au cours de l'analyse, nous essaierons d'éviter de concevoir "la forme" et "le fond" comme entités séparées l'une de l'autre. En effet, nos abstractions à tous les niveaux--depuis les observations des détails du langage qui nous permettront de faire un commentaire sur les personnages jusqu'aux conclusions sur la structure générale de la pièce--seront fondés sur la supposition que toute séparation de ces éléments n'est pas réelle. Nous espérons dans chaque circonstance justifier notre interprétation du langage comme valable dans le contexte da la pièce en démontrant ce que chaque passage apporte à la structure.



CHAPITRE I

La critique actuelle qui concerne l'oeuvre d'Eugène Ionesco montre une quantité de tendances diverses, mais elle se laisse pourtant diviser en deux catégories principales: d'une part la critique qui relève d'un contexte qui est extérieur à l'oeuvre critiquée, et d'autre part, la critique qui est fondée sur les impressions partielles d'un seul lecteur, généralement présentées en termes d'un ou de plusieurs critères préconçus et absolus (le texte ne servant qu'à fournir des exemples).

Le premier groupe comporte les contextes biographiques, psychologiques (examens des procédés créateurs) et sociologiques[1] (histoire littéraire ou culturelle). L'analyse est rendue d'autant plus compliquée que Ionesco lui-même a fourni au critique d'innombrables écrits à ce propos, extraits de journaux et anecdotes biographiques, descriptions de ses procédés créateurs ainsi que des polémiques, parfois assez échauffées, sur la vraie place de son théâtre dans l'histoire.[2] Mais paradoxalement, il a souvent censuré l'emploi de ce genre de documentation par ses critiques. Citons ici un reproche qu'a reçu M. Richard Schechner au cours d'une entrevue publiée dans la <u>Tulane Drama Review</u>:

> History and Literary Criticism. A man speaks to you. Instead of listening to the profound meaning of his words, instead of realizing what he wants to tell you...you only listen to the sounds. You say: how strangely he pronounces his "r", his "e", his "o"; say, where does that archaic expression come from?...Or: say, someone already told me the same thing he's saying; I wonder if he agrees with the other fellow?...I say, "I've built a castle of stone, or of cards." The specialist doesn't even look at the castle. He asks me: "How much does a deck of cards cost in 1962 in your part of the city?
> It's a question, certainly, but one which is entirely beside the point.[3]

Ce genre d'argument contradictoire de la part de l'auteur même a introduit une énorme confusion dans les rangs des critiques. Nous en trouvons comme le pauvre M. Schechner (qui a publié dans le même numéro



qui contient la citation ci-dessus une longue interprétation philosophique de l'oeuvre de Ionesco)[4] qui ne demandent une confirmation de leurs idées que pour se voir renvoyés comme des collégiens. D'autres, comme M. Esslin,[5] cherchant tout bonnement à nier la valeur des intentions de l'auteur, citent pour soutenir leurs arguments de longs passages où Ionesco décrit ce qu'il veut faire dans ses pièces - sans jamais se rendre compte de la contradiction intrinsèque! Nous nous proposons d'examiner les écrits critiques de Ionesco de la même façon que ceux de n'importe quel autre critique de cette oeuvre, espérant ainsi éviter tout sophisme intentionnel.[6]

Le cadre de la biographie offre toujours plusieurs tentations au critique. Beaucoup d'entre eux donnent une série de détails de ce genre comme par souci de ne rien manquer, sans rattacher ces renseignements à quoi que ce soit dans l'oeuvre de l'écrivain ou même dans l'histoire littéraire.[7] M. Leonard Pronko dans son livre[8] aussi bien que dans ses articles fournit une introduction de ce genre, comme le font aussi M. Labreaux et Mlle. Reed[9] parmi d'autres. Une autre tendance du même genre consiste à résumer la carrière de l'auteur par simple intérêt historique, mais encore sans démontrer l'utilité de ce procédé ni pour les recherches littéraires ni pour les études historiques.[10]

Plusieurs critiques se demandent par quels auteurs Ionesco a pu être influencé. C'est évidemment là une question qui revient souvent pendant les entrevues[11], bien qu'ici encore la nature précise de l'influence ne soit généralement pas définie. Encore une fois, Ionesco a facilité la chose en offrant au public une liste de ses préférences littéraires,[12] et nous trouvons souvent répétés les noms de Kafka, Camus, Jarry, Artaud, Apollinaire, le Collège de 'Pataphysique, ainsi que ceux de Chaplin et des Frères Marx. Ceux qui abordent une étude plus détaillée, comme M. Coe[13] par exemple, des rapports existants entre Ionesco et d'autres auteurs finissent par écrire de l'histoire littéraire.[14]

Pour certains critiques, il est inconcevable de faire un essai d'interprétation de l'oeuvre sans tenir compte de ce cadre biographique. M. Schechner considère les pièces de Ionesco comme "plainly autobiographical



and confessional." Il nous explique l'oeuvre de Ionesco en termes de périodes de vie plus ou moins créatrices, trouvant que l'auteur n'était pas suffisamment mûr au moment d'écrire Rhinocéros.[15] Mlle. Lamont[16] semble croire aussi que l'auteur est limité par sa biographie, avec quelques exceptions, par exemple un passage des Victimes du Devoir. Elle écrit de ce passage: "In this speech Ionesco transcends autobiography." L'oeuvre ne serait donc qu'une projection de la biographie de l'auteur. Elle semble croire aussi que les pièces ne sont pas suffisantes en elle-mêmes: "His plays often seem to have been written only to amuse by their clever twists of situation and language; but even a short conversation with Ionesco reveals his fundamental seriousness..."[17]

M. Marc Beigbeder nous fait remarquer que "dans le programme de Comment S'En Débarrasser l'auteur a laissé figurer une analyse de l'ouvrage qui consiste, très précisément, à en donner l'idée. Qui pourrait se vanter de la trouver s'il était réduit à la pièce seule?"[18]

Il devient évident que nous nous approchons une fois de plus du sophisme intentionnel, et il sera parfois impossible de séparer complètement une attitude critique comme celle-ci des procédés extra-textuels, puisqu'ils sont si souvent entremêlés. Les catégories que nous avons employées jusqu'à présent ne sont en elle-mêmes qu'une base utile à l'examen des différents aspects de cette critique, mais ne sont en aucune sorte proposées comme des principes absolus. Mettre tel aspect particulier dans telle catégorie sera donc toujours un choix, parfois arbitraire, mais opéré en fonction de la plus grande utilité et pour contribuer à la plus grande netteté.

Les biographes ont une collection d'anecdotes favorites (fournies par l'auteur). Enfant, Ionesco préférait au théâtre, paraît-il, le spectacle de marionnettes au Jardin du Luxembourg;[19] ceci sert à expliquer son aversion d'adulte pour un théâtre plein d'artifices mal dissimulés, les "ficelles" comme il les appelle, et ensuite à comprendre la place qu'il accorde dans son théâtre justement à l'exageration de ces mêmes ficelles.[20] M. Daniel en déduit que le genre de rituel que comporte nécessairement de tels spectacles doit avoir une influence sur le rythme de ses pièces.[21] En tant qu'adolescent Ionesco assista à l'ascension du

fascisme en Roumanie,[22] ce qui explique son anti-conformisme (et en particulier dispense entièrement plusieurs critiques du besoin d'analyser Rhinocéros).[23] Et qui ne connaît la fameuse histoire de la Méthode Assimil, source avouée de la Cantatrice Chauve et la cause de toute sa carrière d'auteur?[24] Le Cahier du Collège de 'Pataphysique a même publié des extraits du texte de la pièce à côté d'extraits du livre d'anglais pour faciliter la comparaison.[25] Finalement il est peu de critiques qui n'aient pas fait quelque effort pour définir le langage de Ionesco, comme nous le verrons, mais M. Macabru et M. Nicoletti expliquent son étrangeté par rapport à la naissance roumaine de l'auteur, bien qu'il ait passé les quinze premières années de sa vie en France. M. Macabru écrit sur le "Théâtre Etranger de Langue Française": un théâtre de seconde langue...des étrangers parlent français et leur seul langage renouvelle le théâtre".[26]

L'étude biographique devient plutôt de la psychologie quand beaucoup de critiques essaient d'examiner la façon selon laquelle Ionesco écrit ses pièces. De nouveau il en a fourni maintes descriptions dans ses Notes et Contre-Notes et au cours de plusieurs entrevues.[27] Les critiques s'empressent toujours de souligner l'élément inconscient de cette création. M. Strem écrit: "His work is not the product of his brain but the dictation of inner voices" et en outre il se contredit: "In addition to harking back to his inner voices Ionesco also allows outside influences to shape his plays"[28] et il donne comme exemple le choix du titre de La Cantatrice Chauve. Ceci nous semble être une conception de la création simplifiée au point d'être rendue complètement inutile par sa trivialité.

L'introduction de l'élément inconscient est, selon ces auteurs, un trait de caractère typique de Ionesco seulement ou de tout le théâtre "d'avant-garde" venu du surréalisme.[29] Il s'ensuivrait que l'inconscient n'a contribué en rien à la créativité chez des auteurs plus traditionnels, position insoutenable.

M. Martin Esslin, dans son article "Ionesco and the Creative Dilemma"[30] essaie d'analyser de plus près ce travail de création. Tout en reconnaissant le sophisme intentionnel il propose aussi une catégorie spéciale pour les auteurs dits "d'avant-garde" pour lesquels il serait utile, selon lui, d'examiner les procédés inconscients. Il serait donc possible de déterminer à quel degré un auteur emploie des ressources inconscientes et d'en mesurer les effets avec exactitude. Il est évident qu'une telle analyse, si elle est praticable, serait très utile aux psychologues et qu'en effet eux seuls seraient capables de la faire. M. Esslin n'arrive pas à décider si en effet sa théorie est applicable seulement à Ionesco et aux auteurs qui lui ressemblent ou à la création artistique en général, résultat naturel de son manque de précision au sujet du rôle de l'inconscient. Pourtant même si on ne considère pas la logique de sa théorie, il lui faudrait d'abord en démontrer l'importance pour la critique littéraire. Il écrit: "No general rules for techniques of playwriting can be deduced from that experience, although it does shed light on the creative processes of other writers and is an indispensable tool for the critic who is trying to understand and to interpret the work of Ionesco and other writers whose creative processes resemble his."[31]

Cette étude psychologique a beaucoup contribué à la place qu'occupe aujourd'hui Ionesco dans l'histoire littéraire. Presque tout le monde est d'accord sur ses liens avec le surréalisme[32] sinon sur leur nature exacte du moins sur leur existence.[33] La question du genre auquel appartient son théâtre semble plus difficile à résoudre et il a reçu des appellations très diverses, dont les plus fréquentes sont "théâtre de l'avant-garde"[34], "anti-théâtre"[35], et "théâtre de l'absurde"[36]. M. Pucciani[37] a accusé l'auteur d'écrire du théâtre bourgeois, tandis que M. Lerminier conclut: "Théâtre bourgeois ou petit-bourgeois? Non. Théâtre populaire? Non. Théâtre tout court..."[38]. M. Guicharnaud a voulu se dispenser de toute discussion de cette sorte qu'il tient pour être trop simpliste et il parle plutôt d'un effet "r"--du fameux "merdre"



de Jarry--qui caractèrise ce théâtre contemporain.[39]

A ce genre de débat appartient la question: est-ce que Ionesco est "de son temps"? L'auteur a exprimé sa propre opinion là-dessus: "être de son temps, c'est déjà être dépassé."[40] Selon M. Brion: "Il n'existe pas un auteur contemporain qui soit comme lui, au centre des inquietudes philosophiques actuelles..." [41] Philosophique au sens français, évidemment. Mais M. Saurel écrit: "On chercherait en vain dans ces drames un signe de notre temps"[42] et c'est pourquoi il est l'objet des reproches de M. Doubrovsky,[43] tandis que M. Codignola nomme ce théâtre "il teatro della guerra fredda." [44]

A ce sujet, Ionesco est l'objet d'une grande polémique sur son engagement ou manque d'engagement politique (voir Notes et Contre-Notes, toute la série d'articles parus dans The Observer et recueillis sous le titre: "Controverse Londonienne").

M. Fowlie, pourtant, n'accepte pas ces interprétations historiques ou les trouve insuffisantes, puisqu'il écrit: "The origins of these strange plays of Ionesco are not visible. The traditional theatergoer is bewildered by them because he is unable to place them within a historical literary context."[45] La critique allemande a surtout voulu comparer Ionesco à Brecht, qui est devenu la "bête noire" de l'auteur.[46]

Du point de vue historique ou sociologique, il s'agit donc d'influences littéraires, de la place de l'auteur dans la chaîne de l'histoire et dans le cadre social de son époque. Mais il est évident que ce sont justement des questions faites pour intéresser les historiens et les sociologues pour qui l'oeuvre littéraire est un témoignage comme un autre. En considérant l'importance littéraire de tous ces cadres, celui de la biographie, celui de la psychologie et celui de l'histoire, il s'agit de se demander si les facteurs présents à la genèse d'une oeuvre d'art, en admettant qu'il soit possible de les connaître avec précision, pourraient déterminer en quoi que ce soit la nature de cette oeuvre? Car on pourrait considérer que la qualité qui sépare la littérature des autres énoncés produits par une société et qui la rend unique

est qu'elle se suffit à elle-même, qu'elle maintient son existence hors de l'histoire. Du moment où l'on cherche à expliquer une oeuvre à l'aide de moyens extra-textuels, on fait de l'histoire plutôt que de la critique littéraire. Que la signification d'une telle oeuvre ne soit justement pas sa vérité à elle mais celle d'un cadre social nous semble être une thèse difficile à soutenir, puisque de cette façon la définition de l'oeuvre littéraire devrait s'étendre jusqu'à comprendre toute son époque historique. Sa valeur en tant que littérature en serait donc limitée plutôt qu'élargie. Il faudra évidemment interpréter le langage d'une oeuvre littéraire par rapport à l'usage de la langue à l'époque de sa création. Cependant pour juger de l'originalité du langage de Ionesco, c'est au langage de nos jours qu'il faut se référer, ce qui n'entraîne donc aucun problème historique.

Examinons à présent une deuxième méthode ou ensemble de méthodes appliquées par un grand nombre de critques à l'oeuvre de Ionesco: c'est-à-dire l'utilisation de certaines abstractions à partir du texte comme des principes absolus. Il faudrait ici essayer de définir ce terme "abstraction" que nous aurons l'occasion d'employer souvent. Tout commentaire que l'on peut faire sur un texte consiste en une notion fondée sur le langage de ce texte; par exemple, nous pouvons abstraire à partir d'un texte la notion qu'il s'agit de certains personnages, d'une certaine intrigue, etc. Donc, toute notion ne peut jamais être établie "qu'à partir " d'un certain texte et elle est donc une "abstraction" de ce texte. Il est évident qu'en ce cas, la pertinence de telle abstraction ne peut pas être présumée comme étant déjà établie. La signification d'un texte donné dépendra de sa structure à tous les niveaux, et bien que l'analyse doive se poursuivre au moyen d'abstractions, ces dernières devront forcément se rapporter à la totalité de la structure.

Il est apparent qu'en beaucoup de cas où ce rapport n'est point établi, nous trouverons chez certains critiques qui ne justifient pas leur point de vue l'empreinte d'une subjectivité qui peut

mener à de graves excès.[47] M. Barjon, par exemple, trouve qu'il va de soi que le protagoniste du Nouveau Locataire est "malheureux" parce qu'il serait sans doute lui-même mécontent d'être enfermé de la sorte, mais ce jugement contredit les indications de la pièce elle-même.[48]

Beaucoup de critiques ont supposé également que Bérenger et Nicolas d'Eu ne servent que de porte-paroles de l'auteur, malgré leurs rôles dans le dénouement des pièces où ils figurent.[49] M. Grossvogel écrit: "The author's theater would seem to indicate that Nicolas, the disciple of Ionesco, is also a spokesman for the author..."[50] Mais Ionesco n'a pas présenté Nicolas d'une façon très sympathique et une fois de plus, pour comprendre la signification des paroles du personnage, il faudrait les examiner comme intégrées à son rôle dans la structure de la pièce.

Un résultat fréquent de ce procédé, c'est le rejet de toute évidence textuelle qui n'est pas conforme aux théories du critique comme peu importante ou maladroite. Dans Amédée, par exemple, M. Pronko trouve: "the ending is weak and obscure although Ionesco may wish to suggest by Amédée's buoyancy the elation and complete liberation he experiences upon freeing himself from this burden."[51] S'il y a là en effet une interprétation admissible du dénouement, le critique pourrait la faire valoir au moyen d'une analyse intégrale de la pièce et le dénouement ne serait donc plus ni faible ni obscur. Mais on pourrait penser que cette dernière scène déplaît à M. Pronko parce qu'elle n'est pas conforme à l'interprétation qu'il avait voulu en faire. Ceci ne veut pas dire qu'il ait forcément tort mais seulement que, en tant que critique, il devrait démontrer dans quelle mesure ces hypothèses peuvent être valables. De même M. Saurel à propos de Tueurs Sans Gages soutient ceci: "La pièce malheureusement, charrie d'énormes scories, et même des scènes qui s'intègrent mal au reste..."[52] C'est ce qui reste à démontrer.

Il est intéressant de considérer ici quelques remarques de M. Greshoff dans sa "Note on Eugene Ionesco".[53] Il commence son article



par un avertissement: "One should be careful not to read too much into Ionesco's plays...The plays are the meaning and the meaning is the plays." Mais il précise: "His plays have nevertheless a significance." Il semble vouloir accuser Ionesco d'un certain manque de richesse, voire de profondeur, qui ne permettrait pas de trouver de signification en dehors du texte, au contraire des auteurs qui ont davantage à dire.

Nous parlerons encore des abstractions de thèmes et d'aspects traditionnels de l'oeuvre (comme l'intrigue, les personnages, etc.) mais arrêtons-nous en passant pour examiner quelques dualités courantes dans la méthodologie de la critique de Ionesco, deux en particulier qui reviennent assez insidieusement et pas toujours explicitement. Ces dualités, elles aussi, sont normalement employées comme cadres préconçus pour interpréter le texte mais sont parfois très utiles dans la mesure où on n'oublie pas qu'il ne faut pas les prendre comme principes absolus.

La première se rattache souvent aux considérations biographiques et consiste en un effort de la part du critique pour déterminer les intentions de l'auteur, qui seront ensuite employées comme critère de l'oeuvre achevée telle qu'elle est. Si le critique considère que l'oeuvre a su réaliser les intentions de l'auteur, elle sera bonne. Une telle conception, à part les difficultés pratiques, aura la même validité que les cadres extra-textuels et surtout psychologique discutés plus haut, et elle sera une grande limitation sur les interprétations possibles et autrement admissibles d'une oeuvre.[54] M. Barbour par exemple s'exprime ainsi: "I doubt for example that [Ionesco] began to write <u>The Lesson</u> thinking 'I shall now expose the pedantry of professors and the foolishness of seekers after encyclopedic knowledge..." Voilà comment il rejette une certaine interprétation de la pièce.[55] M. Chiari croit que l'intention de l'auteur n'était que de trouver: "satisfaction of the craving for sensationalism for the political and sociological topicality which one finds in the daily press."[56] Ici, la valeur de toute l'oeuvre de Ionesco est mise en question. M. Greshoff éprouve

lui aussi des difficultés à ce propos: "It is difficult, if not impossible, to assess the work of Ionesco. We cannot judge his plays in the name of reason, since they are not intended to be reasonable, nor can we judge them in the name of art, since they are not meant to be art. If, however, it was Ionesco's intention to show us the terror in which we live, then he has succeded."[57]

M. Girard, lui aussi, propose ce critère:[58] "Il y a deux questions que nous devons nous poser: que se propose Ionesco et que nous apporte son théâtre?" Cependant il reconnaît lui-même les limitations qu'il s'impose et se voit obligé d'admettre un peu plus loin: "Ionesco ne serait peut-être pas d'accord avec mon interprétation de ce passage,... Mais quel auteur pourrait se flatter de rester toujours maître des émotions qu'il suscite? C'est une preuve de la richesse de ce théâtre qu'il puisse faire naître chez les spectateurs des sentiments que l'auteur lui-même n'avait peut-être nulle intention de susciter."

M. Barjon et M. Saurel[59] appliquent ce critère au Tueur Sans Gages et se déclarent reconnaissants des indications de l'auteur. M. Pronko et M. Schechner[60] se rapportent aux écrits de Ionesco pour juger de son succès. M. Watson considère que la première question du critique doit être: dans quel but la pièce a-t-elle été écrite?[61] M. Eastman en revanche, ayant examiné l'intention de l'auteur, reproche à Ionesco de s'être mal exprimé, et suggère ce qu'il aurait dû écrire pour mieux communiquer son idée.[62]

La deuxième dualité dont nous parlerons ici est celle de la forme et du fond. Certains critiques de Ionesco et du théâtre dit "d'avant-garde" ont considéré l'inter-dépendence de ces deux abstractions comme un trait particulier à ce genre de théâtre. C'est, par exemple, l'avis de M. Glicksberg[63] et de M. Dukore.[64] Ce dernier écrit: "To understand the form of his plays, one must go to the plays themselves, not to some preconceived notion of play construction...the form of these plays is as we have seen a direct outgrowth of their subject matter."



Il serait intéressant de savoir comment M. Dukore soutient la thèse opposée en parlant de théâtre plus traditionnel. M. Muller aussi dans son article sur les "Techniques de l'Avant-Garde" nous accorde que les procédés qu'il essaie d'isoler sont en quelque sorte rattachés "au contenu même de chaque oeuvre."[65] M. Roy nous en donne un résumé un peu superficiel: "Ionesco n'a d'ailleurs jamais fait mystère de ses sources qui sont, (pour le fond) le pessimisme de l'Ecclésiaste, du roi Salomon, de Job et d'Eugène Ionesco, et (pour la forme) les conversations de la Méthode Assimil et des disques Linguaphone."[66] M. Vannier veut parler du langage comme une abstraction de l'oeuvre de Ionesco et nous propose une séparation entre sa "nature" et sa "fonction".[67]

M. Esslin, dans son article "Ionesco and the Creative Dilemma" nous formule la théorie la plus intéressante à ce propos.[68] Ayant rejeté la conception de l'intention de l'auteur, il se fie (mais seulement pour le théâtre "de l'absurde") à l'inconscient de celui-ci. Mais voulant en même temps expliquer le fait qu'un certain fond arrive à sortir de l'inconscient et à trouver son expression sous une forme précise, il conclut: "If a play represents the process by which the author's inner subconscious conflicts are brought into the open and sublimated by being externalized, the very fact that this externalization has taken place implies that the conflicts have reached a state of equilibrium and will therefore necessarily already appear in the shape of a balanced pattern that unifies the contradictions and as such has a significant form." Mais il en déduit aussi que puisque les conflits du véritable artiste sont résolus en produisant l'harmonie de l'oeuvre d'art, nous pouvons distinguer ainsi un Van Gogh de n'importe quel autre schizophrène qui aurait envie de faire des tableaux. Cependant on dirait que selon cette théorie, tout malade mental sur le point de guérir serait capable de produire un chef-d'oeuvre--façon evidemment pas très satisfaisante de résoudre ce problème de forme et de fond que M. Esslin n'avait pas besoin d'aborder pour commencer.

Certaines abstractions très employées dans la critique traditionnelle sont celles de l'intrigue, du personnage, et du langage. Pour le thé tre on voit souvent s'y ajouter quelque chose qui s'appelle valeur dramatique, emploi d'éléments visuels, ou spectacle. Examinons à présent l'usage que les critiques ont fait de ces abstractions. La plupart ont essayé d'expliquer en quoi le théâtre de Ionesco diffère du théâtre traditionnel (problème qui ne nous concerne pas directement ici) mais ils ont en même temps essayé d'appliquer les catégories traditionnelles à son oeuvre. Peu d'entre eux se sont demandé si ces catégories absolues perdent leur valeur quand elles ne sont pas utiles à la description d'une pièce; par conséquent, ils se sont forcés à adapter la description aux catégories coûte que coûte.

A propos de l'intrigue, cependant, beaucoup de critiques ont senti le besoin d'une nouvelle formulation, et nous relevons les observations suivantes: "The drama of the absurd...disrupts the formal structure of the plot..."[69] et "Il ne saurait y avoir d'histoire ni d'intrigue, puisque celles-ci supposent une progression linéaire."[70]

Mais ces remarques sont en général négatives ou au mieux, peu précises. Il ne suffit pas de dire que l'intrigue n'existe pas. Dans la plupart des pièces de Ionesco, il y a une certaine progression de l'action, même si cette progression se répète. Mlle. Blanchet compare l'intrigue de Jacques aux pièces bourgeoises sur les fils errants et trouve que l'action est presque identique.[71] M. Eastman écrit: "Ionesco professes to reject conventional ideas of plot, if by 'plot' we mean a necessary rise or fall in the status of a chief character...What Ionesco does do is to blur the plot design."[72] M. Esslin écrit que les spectateurs d'une pièce de Ionesco: "are not therefore so much in suspense as to what is going to happen next...as they are in suspense about what the next event to take place will add to their understanding of what is happening."[73] (Ceci ne semble tout de même pas être une distinction très précise, puisque les deux alternatives ne s'excluent point).

La plupart des critiques constatent donc un certain manque de logique cartésienne chez Ionesco, et certains proposent

des théories plus developpées pour expliquer ce qui aura remplacé l'intrigue traditionnelle. M. Pronko nous parle de la structure chez Ionesco: "The structure of these plays is frequently circular, and we find ourselves at the end at exactly the same point from which we started out...Those plays which are not constructed along these lines usually follow a descending line..."[74] M. Daniel, qui cherche à comparer l'oeuvre de Ionesco à des rites exécutés selon un certain rythme à tous les niveaux déclare: "Every ritual has essentially two stages: the preparatory dedication or chanting and the climactic silent action."[75] Ainsi explique-t-il le thème de certaines pièces comme La Leçon.

Deux critiques, M. Schechner et M. Coe, estiment que c'est une certaine tension qui aurait la fonction de l'intrigue traditionnelle. M. Schechner la désigne "dialectical tension" mais il a du mal à définir quels sont les éléments qui produisent ce désaccord. En examinant la tension qui existe entre la situation et l'action, il trouve encore un élément qu'il appelle "tone of voice" (le ton) et nous parle ensuite de "the very ordinary appearance of Ionesco's heroes" qui s'oppose à la nature extraordinaire de leurs actes.[76] M. Coe, en revanche, nous propose la tension entre le tragique et le comique: "A series of comic reactions obtained...from a tragic situation provides the tension which creates the dramatic unity of the play."[77]

Venons-en ensuite à cet élément théâtral visuel du spectacle. Dans cette catégorie les critiques ont compris d'abord le décor, les effets d'éclairage et de sonorité. M. Muller explique que le décor limité et sobre est une des techniques de l'Avant-Garde mais pour des raisons financières plutôt qu'artistiques, genre d'argument ~~ation~~dont nous avons déjà traitée.[78] M. Glicksberg écrit: "The sound effects heighten the feeling of irrationality of day to day existence."[79] M. Eastman donne des exemples d'effets d'éclairage et de son et suggère que ces effets ainsi que les décors peu réalistes ajoutent à l'impression que les pièces ont lieu hors de l'espace et du temps.[80] Il est évident que ce genre d'effet fait partie de la signification de la pièce et il est indiqué dans le texte, mais si l'on se rappelle que le décor de la Cantatrice Chauve

fut dessiné pour Hedda Gabler, on ne peut pas être d'accord sur le peu de réalisme des décors. C'est ici une tendance très fréquente, celle de faire des généralisations qui sont manifestement fausses quand elles sont appliquées à l'ensemble des pièces, croyant ainsi invoquer cet absolu qu'on appelle "l'oeuvre" d'un auteur.

Sous la rubrique d'effets visuels, la plupart des critiques ont mentionné une certaine dépendance de l'accessoire dans les pièces de Ionesco, la prolifération des objets.[81] Les exemples qu'on donne sont le plus souvent ceux du cadavre et des champignons dans Amédée, les tasses de café dans Victimes du Devoir, les trois nez de Roberte dans Jacques parmi d'autres. Nous voudrions examiner la signification accordée à ce phénomène en parlant plus bas des thèmes retrouvés par les critiques chez Ionesco et dont un des plus importants est celui du "vide ontologique". Pour le moment il suffit de le signaler.

La psychologie des personnages de Ionesco est parmi les aspects les plus discutés de son théâtre. On trouve ici surtout le problème d'identification: peut-on s'identifier à ces personnages, c'est-à-dire, sont-ils des êtres humains comme nous ou sont-ils plutôt des types, des marionnettes, des personnages plats sans développement à qui il serait impossible de s'identifier même si l'on en avait envie?

M. Esslin, par exemple, écrit: "the characters hardly have any individuality...The confrontation of the audience with characters and happenings which they are not quite able to comprehend makes it impossible for them to share the aspirations and emotions depicted in the play."[82] M. Eastman écrit: "Ionesco often violates the conventions of character continuity and clear identity."[83] M. Greshoff signale "the absence of any psychology" et appelle les personnages "puppets" et "marionettes." C'est la théorie du "personnage-objet",[84] dont on tire les mêmes conclusions métaphysiques que pour les accessoires. M. Grossvogel écrit: "The Ionesco object cannot assume human grace for the people on Ionesco's stage are as wooden and angular as those of Jarry."[85] Et M. Touchard: "L'homme se trouve ainsi réduit au rôle d'un objet."[86]

Toute un groupe de critiques considèrent les personnages de Ionesco comme interchangeables, identiques ou indistincts, par exemple M. Grossvogel: "The interchangeability of people and their proliferation are favourite tricks of Ionesco."[87] On offre généralement les exemples des Smith remplacés par les Martin à la fin de la Cantatrice Chauve l'élève qui arrive à la fin de la Leçon pour recommencer la pièce, les Bobby Watson et les familles Jacques et Robert dans Jacques, (sauf M. Barbour, qui croit que Jacques réprésente l'unique exception à cette règle).[88] M. Grossvogel constate pourtant que "not all such duplications and multiplications are of the same kind."[89] Nous pourrions ajouter que ces procédés semblent différer de pièce en pièce et qu'il est quasi impossible de faire de telles généralisations.

Voyons maintenant les critiques qui adoptent le point de vue opposé en insistant sur l'humanité de ces personnages, dont tous sont pourtant considérés en groupe, en dehors des pièces où ils apparaissent. D'après M. Lemarchand: "ses personnages nous ressemblent sans cesse, aux notables comme moi - de profil..."[90] et M. Barjon: "personnages falots, moyens, vaguement ridicules...mais si foncièrement honnêtes et touchants..."[91] et M. Guicharnaud: "The characters are endowed with enough density and humanity to cause an identification with the general vision of the world and human suffering."[92]

M. Donald Watson tente une réconciliation entre les deux points de vue en peignant les personnages comme humains mais plus limités que les spectateurs à cause des besoins de l'action: "Every character represents something else outside himself and is human only in so far as he has to react to the action of the play with some semblance of probability."[93] M. Daniel, après avoir constaté : "The characters are dead" nous explique: "The are not full or complex human beings capable of discovery and rebirth. They are, in fact, much closer to the depressing examples around us."[94] C'est une théorie assez extravagante.

On fait parfois une distinction entre l'étude des personnages en soi et celle du héros chez Ionesco (souvent il s'agit d'une distinction entre les pièces antérieures opposées à celles où figure Bérenger). Puisque

Bérenger est souvent considéré comme l'incarnation de l'auteur, le problème est conçu sous un tout autre jour.[95] On pourrait dire que c'est là un problème assez peu réel, et qu'une fois de plus les personnages de chaque pièce auront intérêt à être examiné par rapport au contexte de leur pièce. Alors seulement pourra-t-on tirer des conclusions plus générales.

La dernière abstraction à considérer dans cette partie est celle du "langage". Etant donné que toute abstraction est basée sur un texte uniquement construit de langage, celle-ci est la plus insidieuse, parce qu'elle ressemble trop à une fausse séparation de la forme et du fond. Ainsi voit-on bien des écrivains qui ne tiennent le langage que pour un des éléments divers - avec plus ou moins d'importance - dont une pièce est faite plutôt que pour le matériel dont tous les autres éléments - quoi qu'ils soient - sont construits.

Regardons pour commencer les diverses descriptions de la langue de Ionesco. Grand nombre de critiques se limitent à la décrire tout simplement comme dénuée de tout sens, sans prendre la peine d'expliquer ~~expliquer~~ la présence d'une oeuvre d'art de laquelle eux-mêmes croient pouvoir tirer quelque signification. Mlle. Lamont décrit: "A primitive, transparent language, drained of its vital juices, strangely and marvelously atonal" - termes qu'elle ne définit point.[96] M. Abirached: "Les mots sont des bruits plus ou moins mélodieux, dénués de signification."[97] M. Marowitz: "a hit-and-miss spray of words and ideas (or words sans ideas).[98] M. Castelli: "un linguaggio che non significa nulla."[99] M. Strem: "The author...[gives] up all pretense of meaning."[100] Mlle. Knowles: "Language is reduced to a meaningless babble."[101] M. Barbour a au moins la grace de se contredire sur ce point: "The language of the play [i.e. Jacques] is gibberish but its meaning is full."[102]

M. Hooker ose suggérer que le langage de certaines pièces telles que la Cantatrice Chauve et Jacques "[has] no subtlety, no intensity nor richness of suggestion."[103] Ici au moins peu de critiques le soutiendraient, semble-t-il, et nous espérons prouver le contraire. M. Eastman emploie les termes "abstract" et "non-referential" en parlant de ce langage sans leur donner un sens bien défini.[105]

M. Touchard nous assure au contraire que "Le style de M. Ionesco est un des plus clairs qui soit. Il n'y a pas une phrase qui laisse une équivoque."[106]

M. Ionesco lui-même n'apporte pas grand'chose qui éclaircisse ce problème en déclarant à Mlle. Lamont au cours d'une entrevue: "I wanted to divest the theatrical language of its literary aspects." Est-ce qu'on a réussi à déterminer quels sont au juste les aspects littéraires du langage, ou est-ce encore, comme certains théoriciens l'ont prétendu, une question mal posée?[107]

M. Pronko déclare que "each sentence in itself means something, but in the context which Ionesco gives it, it is either ludicrous or incomprehensible,"[108] une proposition un peu plus subtile et qu'il aurait fallu examiner de plus près.

Nous avons déjà vu la théorie des objets et du personnage-objet chez Ionesco: quelques critiques offrent encore une théorie de langage-objet pour compléter leurs thèses mais ils ne se soucient guère de la valeur linguistique d'un tel concept. Parmi ceux-ci signalons M. Schechner: "Ionesco sees language - words - as fully analogous to things. A stage full of empty yet "heavy" (tangible) noise is certainly full in the literal sense of the word." Son explication entre parenthèses du sens littéral de ses propres mots ne sert pas trop à nous éclaircir.[109] M. Dort écrit: "le langage est devenu chose," (voir aussi M. Kempf, M. Vannier, M. Pronko - "something solidified and lifeless" - et M. Barjon).[110]

Pareil à ce concept mais un peu plus subtil est celui de la "décomposition du langage" à signaler chez M. Macabru, M. Doubrovsky et M. Glicksberg.[111] Mais bien que cette terminologie semble être plus complexe que la précédente, l'emploi qu'en font les critiques est presque le même, c'est-à-dire qu'elle leur sert de base ou de soutien à des concepts métaphysiques, celui du vide et de la solitude ou celui de l'impossibilité de communication.

Enfin notons que nous trouverons souvent chez les critiques des listes de procédés ou de recettes qui veulent expliquer le caractère du langage de Ionesco, par exemple chez M. Grossvogel, M. Watson,[112]

Mlle. Blanchet, M. Rossum-Goyon ("changements et inversions du sens des mots, associations verbales...") et M. Jamet, ("un charivari lettriste de calembredaines, coq-à-l'ânes, contrepetteries et autres onomatopées délirantes..."). [113] Il suffit de constater ici que de telles listes sont en général assez superficielles et ne sont jamais reliées à une idée de structure. On confond souvent "l'insolite" du langage de Ionesco avec sa banalité (ce dernier concept souvent rattaché à celui des idées reçues), [114] ce qui amènent certains à parler presque en termes de clichés insolites. [115] Tout ceci représente pourtant un effort pour préciser les effets de langage qui sont particuliers à Ionesco.

Ayant constaté l'isolement de ce genre d'abstractions, examinons ensuite leurs rapports entre elles et l'importance qui leur est accordée de la part des critiques. M. Pronko croit faire une observation pertinente seulement pour le théâtre de Ionesco quand il écrit: "It is the total play which conveys the meaning. [Il s'agit de Rhinocéros]. Characters are used in a satirical manner, but it is the performed play, including the language per se and the visible elements which carries the weight of Ionesco's meaning." [116] M. Pronko veut donc accorder une importance égale à toutes les abstractions-absolus et se retrouve ainsi dans une position qu'il aurait pu prendre comme prémisse c'est-à-dire que tout ce qui se trouve dans la pièce est nécessaire à sa signification. Cependant il sépare toujours le langage des autres éléments dont il veut par conséquent ignorer les origines.

D'autres critiques, tout en gardant le langage comme abstraction à part, lui attachent la plus grande importance. Certains comme M. Humeau et M. Girard considèrent que le langage remplace l'intrigue ou les personnages. [117] M. Girard écrit: "Ionesco substitue à la progression dramatique du théâtre traditionnel de nature psychologique, une progression de nature purement linguistique." [118] Ou encore Mlle. Knowles: "Not for him characters accredited with an inner life, of which words are a projection in an outward direction; of his plays language, the matter of language, verbal matter, is the stuff and substance." [119] M. Vannier

dont nous avons déjà signalé la conception d'une dualité "nature et fonction", ne se décide pas à ce propos. Il écrit: "Language becomes part of an expressive vocabulary of gestures of which it is only one element among many...But if these avant-garde authors are bringing about a revolution in the nature of language, they leave intact its function... It is never a literal language capable of holding a meaning in itself and existing before us as a dramatic reality. This is why these avant-garde authors, while they set up a new language which answers new needs, do not effect any real revolution in the relationship between theater and its language." Il est difficile de deviner exactement ce que M. Vannier s'imagine avoir dit par ces propos, d'abord à cause de la dualité et ensuite à cause de la conception du langage dénué de sens, conception à la fois traditionnelle et avant-garde selon lui. M. Vannier considère ensuite que ce langage remplace la fonction des personnages comme celle de l'intrigue pour devenir: "the very content of the drama itself."[119]

M. Glicksberg estime au contraire que le langage est subordonné à l'action: "By relying on action as a primary medium [the theatre of the absurd] subordinates the role of the spoken word and thus counteracts the effect of a powerfully entrenched literary tradition."[120] En ceci, il n'est pas loin de M. Kitchin qui s'exprime ainsi à ce sujet: "The trouble comes when playgoers, including critics, try to place [Ionesco's plays] in relation to dramatic tradition by summarising the "plots" which seem tiresomely eccentric or the language, relatively unimportant. A safer approach to Ionesco is to consider a more positive side of his art, such as the use of props."[121] Il démontre plus tard que par "props" il veut désigner tout l'élément visuel de la pièce, y compris le désaccord qui est parfois produit entre le dialogue et le contexte visuel. Mais un rejet si sommaire de l'intrigue et surtout du langage comme "peu importants" nous semble assez arbitraire et sans base.

Un des articles les plus intéressants est celui de M. Vuletic qui suggère un contraste entre les aspects lexiques du langage et une combinaison de ses aspects purement sonores avec le "mouvement"

de la pièce (comprenons ici les gestes qui accompagnent les paroles, évidemment indiqués eux aussi dans le texte au moyen du langage.) Il veut souligner ainsi la valeur théâtrale des pièces de Ionesco. Il écrit: "Le mot disparaît jusqu'en sa forme: le sommet de l'affectivité est exprimé par les sons isolés qui n'ont même pas un sens formel, mais ils permettent les dévelopements multiples de l'intonation accompagnée du mouvement... C'est toujours le sens réalisé par le son et le mouvement qui est plus fort et plus réel s'il entre en conflit avec le sens lexique." C'est un des efforts les plus subtils que nous ayons trouvé dans la critique de Ionesco. M. Vuletic limite ses propos à une seule pièce (La Cantatrice Chauve) sans essayer de faire dans cette partie de son article des généralisations trop larges.[122]

Il est intéressant de constater que seul un traducteur des pièces de Ionesco, M. Watson, a voulu noter que tout ce qu'on veut déduire au sujet d'une pièce doit être à base du langage. Il a écrit à ce propos: "Ionesco's treatment of story and situation, properties and set, character and emotion is all of a piece. Each element reflects the dynamic tension of his world: a world in which the familiar and the unfamiliar, the logical and the illogical coexist coexist but never correspond. All this is expressed organically in the author's language." [123] Mais M. Watson semble indiquer ainsi que cette dernière constatation n'est vraie que pour Ionesco, ou pour un auteur du même genre. Un terme tel que "organically" n'est pas très précis.

Le dernier groupe d'abstractions à considérer est celui des thèmes qui sont retrouvés le plus souvent chez Ionesco qui, ici comme ailleurs, donna lui-même le ton dans ses écrits critiques. Beaucoup de critiques n'ont fait que citer des passages ou donner des paraphrases, cherchant, parfois péniblement, à trouver de bons exemples (lesquels sont ainsi tirés hors du contexte) dans les pièces. C'est évidemment une liberté des plus graves d'employer des idées préconçues pour interpréter une oeuvre, et nous n'avons trouvé que trois critiques qui aient



essayé d'interpréter une pièce dans sa totalité.[124]

Nous avons déjà noté les remarques courantes sur les objets chez Ionesco, et sur le langage considéré comme objet. L'auteur a écrit: "Lorsque la parole est usée, c'est que l'esprit est usé. L'univers encombré par la matière est vide, alors, de présence: le "trop" rejoint ainsi le "pas assez" et les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces antispirituelles de tout ce contre quoi nous nous débattons."[125] L'idée des forces antispirituelles inspira M. Eastman et M. Pronko parmi d'autres.[126] Mlle. Lamont a écrit un article sur "The Proliferation of Matter in Ionesco's Plays" et se répète en partie dans son "Air and Matter".[127] Ces deux articles font aussi allusion à la citation suivante de Ionesco: "Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces."[128] Ces deux états sont l'evanescence et la lourdeur. Il est généralement suggéré qu'ils décrivent un genre de vide ontologique que l'homme essaie de remplir par les objets, ce qu'il ne réussit jamais à faire.[129] Analogue à cela est l'idée du silence qu'il essaie sans succès de remplir par le langage[130] (le "trop" et le "pas assez".)

Une variante de ceci[131] est le concept de la solitude de l'homme (La sensation de l'absurde, ou de l'angoisse)[132] que jamais le langage ne peut chasser, donc, l'impossibilité de toute communication.[133] Quelques critiques ont douté de la valeur d'un théâtre qui espère communiquer le fait que justement la communication est impossible, et chez plusieurs Ionesco a la réputation d'être nihiliste.[134] Rattaché en quelque sorte à tout ceci est le sentiment de culpabilité,[135] si bien qu'on trouve même quelques interprétations chrétiennes.[135]

Parfois ce genre de thème général est présenté sous des formes plus précises. Par exemple, un grand nombre de critiques soulignent surtout le manque de communication entre époux (avec le thème secondaire de la femme émissaire du mal, représentant la lourdeur opposée à l'evanescence de l'homme).[136] D'autres retrouvent le thème de la mort[137] associé à l'idée du "trop" et du "pas assez". L'idée de l'absurde mène à une idée de l'homme en réaction contre la tyrannie à tous les niveaux[138]

et aussi, surtout pour les premières pièces, à une satire anti-bourgeois.

En conclusion, donc, nous pouvons constater que la plupart des critiques se sont limités à des appréciations assez impressionistes de l'oeuvre de Ionesco auxquelles s'ajoute parfois de la documentation extra-textuelle. Presque sans exception ils ont voulu considérer cette oeuvre comme un tout au sujet duquel il serait possible de faire des généralisations sans avoir analysé les pièces séparément. Ces dernières n'ont généralement servi qu'à fournir des exemples hors contexte pour soutenir les arguments des critiques. Peu d'entre elles ont été examinées d'une façon intégrale, dans le but de trouver les abstractions qui semblent être les plus utiles et convenables à l'analyse et d'en déterminer la structure en établissant les rapports entre ces abstractions. Nous voudrions essayer de faire une telle analyse d'une pièce de Ionesco mais en nous rappelant toujours que les conclusions que nous voudrions en tirer ne seront valables que pour cette seule pièce. Des conclusions sur l'oeuvre entière devraient, selon ce principe, se fonder sur de semblables analyses détaillées de tous les textes dont cette oeuvre est composée.

NOTES

Les numéros qui suivent les noms d'auteur se rapportent à la page de la bibliographie où l'on trouvera la réfèrence complète.

[1] Wellek et Warren: Theory of Literature, Part III, 88.

[2] Voir la bibliographie critique sous Ionesco,81-82.

[3] Schechner, "Interview with Ionesco", 86.

[4] Schechner, "The Inner and the Outer Reality", 86.

[5] Esslin, "Ionesco and the Creative Dilemma", 80.

[6] Kemp, 88.

[7] Pronko, "Anti-Spiritual Victory"; Labreaux; Reed; Robertson, 85;83;85;85.

[8] Pronko, 85.

[9] Labreaux; Reed, 83;85.

[10] Damiens; Barjon; Cedigrola; Reed, 79;78;79;85.

[11] Schechner, "Interview"; Abirached; Robertson; Lamont, "Outrageous Ionesco", 86; 78; 85; 83;

[12] Ionesco, "Expérience du Théâtre", 82.

[13] Coe, "Survey of a Decade", 79.

[14] Voir la page 6.

[15] Schechner, "Inner and Outer Reality", 86.

[16] Lamont, "Air and Matter", 83.

[17] Lamont, "Proliferation of Matter", 83.

[18] Beigbeder, 78.

[19] Ionesco, "Expérience du Théâtre", 82.

[20] Carat; Chentrens; Fowlie, Dionysus in Paris, 79;79;80.

[21] Daniel, 79.

[22] Lamont, "Outrageous Ionesco", 83.

[23] Knowles, "Ionesco's Rhinocéros", 82.

[24] Macabru, "Un Dramaturge en mouvement"; Roy, "L'Homme en question", 83;85.

[25] Lutembi, 83.

[26] Macabru, "Théâtre Etranger", 83.

[27] Aubarède; Lamont,"Outrageous Ionesco", 78;83.

[28] Strem, "Ritual and Poetry", 86.

[29] Voir la page 6.

[30] Esslin, "Creative Dilemma", 80.

[31] Ibid.

[32] Damiens; Barjon; Condignola; Reed, 79;78;78;85.

[33] Coe, Eugène Ionesco, chap. I; Sénart, Ionesco, chap. II, 79;86.

[34] Dort; Dhomme; Muller; Knowles, "French Avant-Garde Theatre", 80;79;84;82.

[35] Strem; Marcel; Girard, 86;84; 81.

[36] Esslin; Hooker; Chentrens, 80;81;79.

[37] Pucciani, 85.

[38] Lerminier, 83.

[39] Guicharnaud, "The 'R' Effect", 81.

[40] Ionesco, Notes et Contre-Notes, p. 192, 82.

[41] Brion, 79.

[42] Saurel, "Blandices de la Culpabilité", 85.

[43] Doubrovsky, 80.

[44] Codignola, 79.

[45] Fowlie, Dionysus in Paris, 80.

[46] Grimm; Mayer, 81;84.

[47] Strem, "Anti-Theater"; Codignola; Blanchet, 86;78;78.

[48] Barjon, 78.

[49] Doubrovsky; Saurel; Fowlie, Dionysus; Strem, "Ritual"; Knowles, "Rhinocéros"; Lamont, "Outrageous Ionesco", 80;85;80;86;82;83.

[50] Grossvogel, Self-Conscious Stage, 81.

[51] Pronko, "Anti-Spiritual Victory", 85.

[52] Saurel, "Blandices", 85.

[53] Greshoff, 81.

[54] Voir la page 88.

[55] Barbour, 78.

[56] Chiari, 79.

[57] Greshoff, 81.

[58] Girard, 81.

[59] Barjon; Saurel, 78;85.

[60] Pronko, "Anti-Spiritual Victory"; Schechner, "Inner and Outer Reality". 85;86.

[61] Watson, "Préface", 87.

[62] Eastman, 80.

[63] Glicksberg., 81.

[64] Dukore, 80.

[65] Muller, 84.

[66] Roy, "L'Homme en question", 85.

[67] Vannier, 87.

[68] Esslin, "Creative Dilemma", 80.

[69] Glicksberg; voir aussi Pronko, *Avant-Garde*, 81;85.

[70] Doubrovsky; voir aussi Watson, "Préface", Lamont, "Proliferation of Matter". 80;87;83.

[71] Blanchet, 78.

[72] Esslin, *Theater of the Absurd*; voir aussi Strem, "Anti-Theater", 80;86.

[73] Eastman, 80.

[74] Pronko, "Anti-Spiritual Victory", 85.

[75] Daniel, 79.

[76] Schechner, "Inner and Outer Reality", 86.

[77] Coe, "Survey", 79.

[78] Muller, 84.

[79] Glicksberg, 81.

[80] Eastman, 80.

81 Kempf; Blanchet; Guicharnaud; Macabru; Lamont; Selz; Grossvogel; Lerminier; Touchard; Barjon; Vuletic; Rossum-Goyon; Fowlie; Coe, 82;78;81;83;83;86;81;83;87;78;87;86;80;79.

82 Esslin, Theater of the Absurd; voir aussi Hooker, Kempf, Doubrovsky Strem, Grossvogel, Barjon, Barbour, Glicksberg, Pronko, Schechner, Eastman. 80;81;82;80;86;81;78;78;81;85;86;80;

83 Eastman; Voir aussi Coe; Esslin, "The Absurdity of the Absurd", 80;79;80.

84 Lerminier, 83.

85 Grossvogel, The Self-Conscious Stage, 81.

86 Touchard, "Itinéraire", 87.

87 Grossvogel, Four Playwrights, 81.

88 Barbour, 78.

89 Grossvogel, Four Playwrights, 81.

90 Lemarchand, "Préface", 83.

91 Barjon, 78.

92 Guicharnaud, "World Out of Control", 81.

93 Watson, "Preface", 87.

94 Daniel, 79.

95 Pronko; Grossvogel; Schechner; Lamont, 85;81;86;83.

96 Lamont, "Metaphysical Farce", 83.

97 Abirached, 78.

98 Marowitz, 84.

99 Castelli. Voir aussi Mauroc, Boatto, Duvignaud, Savini, Labreaux, Daniel. 79;84;78;80;86;83;79.

100 Strem, "Ritual", 86.

101 Knowles, "Avant-Garde"., 82.

102 Barbour, 78.

103 Hooker, 81.

105 Eastman, 80.

106 Touchard, "Deux Bêtes", 87.

107 Lamont, "Outrageous Ionesco",83.

108 Pronko, "Beckett, Ionesco",85.

109 Schechner, "Inner and Outer Reality",86.

110 Dort, "Avant-Garde en Suspens"; Kempf; Pronko, "Anti-Spiritual"; Barjon. 80;82;85;78.

111 Macabru; Doubrovsky; Glicksberg, 83;80;81.

112 Voir la page 21.

113 Grossvogel, Four Playwrights; Watson; Blanchet; Rossum-Guyon; Ross. 81;87;78;87;87.

114 Chentrens; Lerminier. 79;83.

115 Knowles, "Language",82.

116 Pronko, "The Prelate",85.

117 Humeau; Girard, 81;81.

118 Knowles, "Language",82.

119 Vannier, 87.

120 Glicksberg, 81.

121 Kitchin, 82.

122 Vuletic,87.

123 Watson, "Preface",87.

124 Chambers; Schechner, "Enactment of 'Not'"; Fernandez, 79;86;80.

125 Ionesco, Notes et Contre-notes, p. 142, 82.

126 Eastman; Pronko "Anti-Spiritual Victory", 85.

127 Lamont, "Air and Matter" and "Proliferation of Matter",83.

128 Ionesco, Notes et Contre-Notes, p. 141,82.

129 Vannier, Esslin, 87;80.

130 Coe; Glicksberg; Chentrens; Touchard; Brion; Grossvogel; Lamont; Greshoff; Vuletic, 79;81;79;87;79;81;83;81;87.

131 Macabru, "Théâtre Etranger"; Girard; Labreaux., 83;81;83.

132 Pronko; Guicharnaud; Labreaux; Castelli; Strem; Knowles; Vuletic; Greshoff; Watson., 85;81;83;78;86;82;87;81;87.

133 Vannier; Castelli; Guicharnaud; Pronko; Dubrouvsky; Greshoff; Grossvogel., 87;78;81;85;80;81;81;

134 Dubrouvsky; Girard; Fowlie; Saurel, "Blandices"., 80;81;80;85.

135 Daniel; Hughes; Saurel., 79;81;85.

136 Grossvogel, Self-Conscious Stage; Barjon; Watson; Kempf; Lerminier; Lamont; Daniel., 81;78;87;82;83;83;79.

137 Barjon; Lerminier; Lamont, "Outrageous Ionesco"; Strem, "Ritual"; Roy, "Homme"., 78;83;83;86;85.

138 Brion; Lamont, "Metaphysical Farce"., 79;83.

139 Pronko; Guicharnaud; Barjon; Lamont; Dukore., 85;81;78;83;80.

CHAPITRE II

INTRODUCTION A UNE ANALYSE DE JACQUES

Nous voudrions essayer de faire à présent une analyse de Jacques ou la Soumission. Notre but sera de découvrir autant que possible la structure de la pièce, en faisant les abstractions qui nous semblent avoir la plus grande utilité à ce propos, et en les reliant soigneusement au texte lui-même. Chaque observation devra donc se fonder sur une analyse du langage de la pièce (non seulement des répliques mais aussi des indications scéniques) pour déterminer sa valeur. Nous espérons finalement, par ce procédé, pouvoir tirer quelques conclusions sur la pièce, c'est-à-dire sur les qualités qui font son intérêt.

Nous avons pu relever quelques problèmes intéressants dans les oeuvres critiques sur Jacques, qu'il nous faudra traiter au cours de notre propre analyse. Presque tout le monde est d'accord sur l'action: ce serait l'histoire d'un fils rebelle à sa famille et aux valeurs conformistes de la société bourgeoise qu'elle représente, qui résiste mal à la pression de l'opinion publique et qui cède enfin à la tentation sexuelle représentée par la fiancée que les parents voudraient lui faire épouser. Mais il y a dans la critique beaucoup de désaccord sur les valeurs positives ou négatives à accorder aux différents aspects de cette action si simple et la plus grande partie de cette discussion semble tourner autour des personnages. Jacques surtout, est-ce un héros, un idéaliste finalement victime de la société? Ceux qui voient Jacques en tant que révolté soumis malgré lui sont en général obligés de regarder le dénouement comme une victoire des valeurs négatives. M. Strem,[1] par exemple, l'appelle: "The futile struggle of the individual against the all-submerging forces of our mass civilization." Mlle. Lamont[2] trouve que "the protagonist embraces bourgeois standards because of his desire for Roberte." M. Barbour écrit: "Jacques the non-conformist is subdued by love; he is the victim in the very moment of victory."[3]



M. Daniel et M. Lemarchand sont pourtant des exceptions à cette règle. Celui-ci ne voit pas Jacques comme un héros, mais plutôt ainsi: "pompous and arrogant, a self-conscious martyr and in his own eyes a kind of tempted and fallen Christ."[4] M. Lemarchand, bien que d'accord sur la soumission initiale, trouve que la pièce se poursuit de cette façon: "Forts de leur succès, ses parents veulent lui faire épouser la jeune fille de leur choix. Mais Jacques se révolte de nouveau. L'amour est sacré. Il n'épousera que celle qu'il aime. Et il parvient à ses fins. La pièce finit bien."[5] M. Lemarchand semble ignorer que Roberte II est rejetée tout comme sa soeur.

La supposition que Jacques doit être victime est pourtant maintenue au cours de la discussion au sujet de Roberte, la jeune fille à trois nez et à neuf doigts. Est-ce un monstre ou une beauté? Ceux qui la croient monstrueuse cherchent à expliquer pourquoi le jeune idéaliste a voulu l'accepter.[6] M. Strem prétend que par ce mariage: "Jacques goes all the way to debase himself."[7] M. Codignola trouve que Jacques accepte Roberte "per dispetto."[8] M. Pronko offre deux alternatives: est-ce que le fait de rechercher une femme pas comme les autres permet à Jacques de ne se soumettre qu'à moitié, ou est-ce qu'il va jusqu'au bout en demandant une femme "riche" en biens matériels et donc, par là, il se montre complètement soumis?[9] Pour juger de ce problème dans le contexte de la pièce, il faudrait sûrement envisager les réactions de tous les personnages envers l'aspect physique de Roberte, aussi bien que les descriptions d'elle qui se trouvent dans les indications scéniques, surtout à la fin de la pièce. Mais il est inutile de se demander si une femme à trois nez peut vraiment être belle, hors du contexte.

Les personnages principaux ne sont pourtant pas seuls à provoquer le débat critique. Jacques ou la Soumission est une des pièces où l'on a considéré que tous les personnages sont interchangeables,[10] dans ce cas parce que tous les noms de la famille Jacques sont plus ou moins pareils ainsi que les noms de la famille Roberte. Quelques critiques trouvent ces personnages sans aucune individualité, par exemple M. Coe qui écrit: "almost any speech might belong by rights to any character."[11]

M. Grossvogel croit ceci: "In Jacques ou la Soumission a whole family of Jacqueses [sic] springs up, and out of Roberte I, Jacques's fiancée, a Roberte II and so on. Ionesco, when he denies the presence of conventional 'characters' on his stage, points to this interchangeability."[12] M. Pronko écrit: "The lack of any individual existence of the characters in Jack is underlined by the fact that all the members of one family are called Jacques and all those of the other, Robert." [13]

Il faut constater cependant que les noms des personnages de chaque famille ne sont pas tous pareils. Jacques Mère appelle toujours son mari "Gaston" (p. 100, 110, 107, 112) et nous retrouvons cette variation même dans les indications scéniques. Robert Mère appelle son mari "Robert Cornélius". Les critiques qui sont de cette opinion sont souvent les mêmes qui considèrent Jacques comme un révolté, malgré son nom. Roberte I et Roberte II, selon les indications scéniques, seront jouées par la même actrice, mais même ici il serait impossible d'ignorer l'addition de ce troisième nez qui fait tellement parler de lui. Il ne sera nullement difficile de démontrer que les personnages sont loins d'être interchangeables, mais nous devrons alors fournir une autre explication de cette similarité des noms.

L'interprétation des personnages nous semble tout de même être un point de départ possible pour l'étude de Jacques. L'analyse de leurs traits de caractère saillants ainsi que de leurs rapports entre eux nous amènera à une description plus exacte de l'action et nous permettra de résoudre le problème de la valeur qu'il faut attacher à la soumission de Jacques dans la pièce. Mais il est important de souligner ici que ce choix du point de départ est opéré en fonction de la plus grande utilité et qu'il devra se voir justifié par la suite. Nous essayerons toujours d'expliquer les abstractions que nous ferons par rapport à une analyse détaillée du langage afin que nos jugements soient toujours fondés sur une interprétation intégrale du texte même.

NOTES

1 Strem, "Ritual", 86.

2 Lamont, "Air and Matter", 83.

3 Barbour, 78.

4 Daniel, 79.

5 Lemarchand, "Les Débuts", 83.

6 Barjon, Eastman, Watson, 78;80;87.

7 Strem, "Ritual", 86.

8 Codignola, 79.

9 Pronko, "Anti-Spiritual Victory", 85.

10 Voir la page 16.

11 Coe, Ionesco, p. 35; 79.

12 Grossvogel, Four Playwrights, p. 70, 81.

13 Pronko, "Anti-Spiritual Victory", 85.

CHAPITRE III

ANALYSE DES PERSONNAGES SECONDAIRES

Il serait utile ici de diviser la pièce en trois épisodes, distinction basée sur la présence ou l'absence des personnages sur scène au cours de la pièce. Le premier épisode représente donc l'entrevue entre Jacques et sa famille, le second comprend la discussion du mariage entre les Jacques et les Robert, et dans le troisième, qui forme le dénouement de la pièce, nous retrouvons Jacques et Roberte seuls ensemble.

Dans ce cadre, nous commencerons par une analyse détaillée des personnages mineurs, cherchant à démontrer par ce procédé par quels moyens le langage crée les divers éléments d'un personnage, ainsi que la substance de ses rapports avec les autres. L'étude de Jacques et de Roberte sera considérée en dernier lieu, puisque c'est surtout par l'analyse du troisième épisode en contraste avec les deux premiers que nous espérons atteindre l'essentiel de la pièce.

Jacques Mère:

Jacques Mère est le premier personnage à paraître en scène. Presque la moitié de son dialogue est adressée à son fils, le reste est divisé entre Jacqueline, Jacques Père et Roberte Mère plus ou moins également, à l'exception de quelques expressions monologuées. Dès l'ouverture de l'épisode, elle apparaît en pleurs, et ses premières remarques sont des reproches: "Mon fils, mon enfant, après tout ce que l'on a fait pour toi. Après tant de sacrifices! Jamais je n'aurais cru cela de toi. Tu étais mon plus grand espoir..." (p. 93).

Jusqu'ici nous n'avons que des clichés de mère bourgeoise. C'est l'élément banal qui apparaît tout de suite juxtaposé à l'élément insolite, puisque nous trouvons: "Tu n'aimes donc plus tes parents, tes vêtements, ta soeur, tes grands-parents!" C'est le mot "vêtements"

qui choque; dans une suite d'idées -clichés, uneseul qui n'appartient pas à la même catégorie. C'est donc que Jacques Mère accorde une importance égale à tous les éléments de cette énumération dans son système de valeurs?

Ensuite, elle lui rappelle les soins maternels qu'elle avait pour lui, pour l'apitoyer sur le spectacle de cette mère dévouée: (p. 94)

> Tu vois..., tu vois? C'est moi, mon fils, qui t'ai donné tes premières fessées, non pas ton père, ici présent, qui eût pu le faire mieux que moi, il est plus fort, non, c'était moi, car je t'aimais trop. C'est encore moi qui te privais de dessert, qui t'embrassais, te soignais, t'apprivoisais, t'apprenais à progresser transgresser, grasseyer, qui t'apportais de si bonnes choses à manger, dans des chaussettes. Je t'ai appris à monter les escaliers quand il y en avait, à te frotter les genoux avec des orties, quand tu voulais être piqué. J'ai été pour toi plus qu'une mère, une véritable amie, un mari, un marin, une confidente, une oie. Je n'ai reculé devant aucune barricade, pour satisfaire tous tes plaisirs d'enfant. Ah, fils ingrat, tu ne te rappelles même pas quand je te tenais sur mes genoux, et t'arrachais tes petites dents mignonnes, et les ongles de tes orteils pour te faire gueuler comme un petit veau adorable.

Ici l'insolite ressort d'un mélange de deux clichés contradictoires: celui de la mère dévouée d'un fils ingrat, qui est l'image que Jacques Mère a d'elle-même, et celui de la mère qui a un fort ressentiment contre son enfant, ce qui se manifeste par des actes de négligence, voire de cruauté. "C'est moi, mon fils, qui t'ai donné... car je t'aimais trop...Je n'ai reculé devant aucun obstacle, devant aucune barricade, pour satisfaire à tous tes plaisirs d'enfant. Ah fils ingrat, tu ne te rappelles même pas quand je te tenais sur mes genoux..." Des expressions pareilles évoquent la première mère, tandis que chacune de ces phrases, surtout la dernière, est complétée par des évocations de punition, de négligence ou de cruauté.

Ces évocations juxtaposées, qui empêchent toute sympathie pour elle de la part de l'assistance, donnent l'impression d'une certaine hypocrisie de la part de Jacques Mère, ce qui représente encore un aspect du cliché de la mère bourgeoise. Jacqueline a déjà suggéré cette dualité d'attitude en répétant en partie les paroles de sa mère: "Après tant de sacrifices, et tant de sortilèges!" (p. 93). Nous avons ici des

associations sur le plan phonique: répétition des sons [s] et [i] dans des mots ayant la même accentuation et la même longueur, mais cette similarité n'est pas soutenue par le sens, puisque le deuxième mot ajoute une idée de malhonnêteté à celle de grand effort. Jacques Mère fournit un exemple parallèle en disant, "C'est moi qui t'apprenais à progresser, transgresser, grasseyer." De nouveau, répétition phonique; le premier élément de la série ne choque pas, étant une chose naturelle d'enseigner à un enfant à progresser. Mais le second est en contradiction avec le premier, et le troisième a une signification qui n'est en rien pertinente par rapport au contexte et n'a donc avec les autres que des liens phoniques. Ainsi quand elle continue: "Je t'apportais de si bonnes choses à manger, dans des chaussettes", c'est un exemple d'une association phonique et lexique presque gratuite. Le [ʃo] de "choses" se trouve répété dans "chaussettes", qui est lié à son tour au mot "assiettes" par la terminaison [ɛt] puisque c'est ce mot qui, du point de vue lexique, pourrait se trouver dans ce contexte logiquement. L'effet de choc que ces déformations apporte au milieu des clichés rend tout à fait risibles les appels sentimentaux de Jacques Mère.

Peu après, Jacques Mère essaie de suivre ces préceptes selon lesquelles il faut gagner la confiance de ses enfants en essayant d'être leurs camarades: "Fils, fils, écoute-moi. Je t'en supplie, ne réponds pas à mon brave coeur de mère mais parle-moi, sans réflêchir à ce que tu dis, c'est la meilleure façon de penser correctement, en intellectuel et en bon fils..." (p. 97). Elle a du mal à renoncer, même momentanément, à son image de mère dévouée et cet effort ressemble plutôt à un autre reproche. Nous avons ici, non pas un cliché juxtaposé à une expression insolite, mais plutôt la juxtaposition de deux clichés également appropriés au contexte mais qui se contredisent.

L'attitude initiale de Jacques Mère envers son fils est donc composée de dévouement sincère mais malgré cela hypocrite, de sentimentalité, de nostalgie et surtout de reproches à son ingratitude. C'est une attitude qui alterne, au cours de la pièce, avec un désir naïf de le croire heureux



quand il ne résiste plus. Elle veut pour lui ce qu'il y a de mieux: "En somme, vous n'auriez rien à craindre, c'est le crâne de la crème!" (p. 106). Ici c'est la répétition de [kr] suivi d'une voyelle nasale qui donne l'unité phonique. De nouveau la première partie de la phrase est banale, introduisant une remarque par laquelle la mère cherche à rassurer son fils sur la valeur de sa fiancée. La suite est un jeu de mots sur le cliché "crème de la crème." Tout de suite après elle lui demande "tu es heureux, n'est-ce pas?" Elle est très soulagée d'apprendre que Roberte II a ses trois nez: "C'est que l'avenir des enfants..." (p. 108). Elle s'interrompt de nouveau pour vérifier que Jacques aussi est content (p. 109). Elle poursuit: "Mon chou, tu la vois, elle est à toi, ta petite mariée à trois nez, telle que tu la voulais." Elle s'imagine au cours de tout cet épisode que Jacques ne pourra manquer d'être heureux en face de son idéal à elle du bonheur parfait. Pendant ce temps, elle est très affectueuse, l'appelant "mon chou" (p. 109), "mon petit Jacquot" (p. 100), des expressions banales dans ce contexte. Pourtant à l'occasion de la première soumission, elle exprime son bonheur ainsi: "Dis à ton père...ce que tu as dit tout à l'heure à ta soeur, et à ta petite maman brisée par l'émotion maternelle qui la saccage avec délices"(p. 100). La dernière proposition surtout évoque des associations plutôt sensuelles, rappelant que dans le cliché de la mère dévouée et réprobatrice qui ne reçoit jamais assez de preuves d'amour de son fils, il entre souvent un élément de désir incestueux.

Lorsque Jacques continue à se montrer ingrat après avoir vu Roberte II, il y a une nouvelle suite de reproches encore plus graves: "Si je l'avais su, j'aurais dû t'étrangler dans ton dernier berceau, oui, de mes mains maternelles. Ou avorter. Ou ne pas concevoir! Moi qui étais si heureuse quand j'étais enceinte de toi...d'un garçon...je montrais ta photo à tout le monde, aux voisins, aux flics...Ah! je suis une mère malheureuse!" (110).

Les menaces poussées jusqu'au ridicule sont rendues encore plus risibles par l'allitérations dans "mains maternelles" ainsi que



la juxtaposition des idées d'amour maternel et d'étranglement d'un enfant. Ensuite l'image insolite de la mère enceinte qui montre la photo de son fils à tout le monde (et quoi de plus bourgeois que de la montrer aux voisins et aux "flics") nous rappelle les mots de Jacques plus tard: "Quand je suis né, je n'avais pas loin de quatorze ans." (p. 116). Il y a ici une suggestion de liens étouffants entre mère et fils qui ne sont pas naturels.

La dernière protestation de Jacques Mère fait encore partie de ce cliché de la mère abusive: elle s'évanouit à la suite d'un assez long nombre de "ah ah ah," (p. 111-112) représentant une indignation et une souffrance difficiles à ignorer. Mais l'insolite ici vient du fait qu'elle s'interrompt pour discuter avec Jacqueline du meilleur moment pour s'évanouir. C'est la fille qui suggère que ce soit à la fin de la scène. Cette discussion des procédés théâtraux (qui a pourtant un sens dans le contexte de la pièce puisque Jacqueline semble se soucier de choisir le moment le plus dramatique, mais qui se poursuit en même temps que la dispute assez échauffée au sujet de Jacques) a pour effet de nous empêcher complètement de prendre au sérieux l'évanouissement de la mère ou la querelle et donc la révolte de Jacques. Les indications scéniques après le moment dramatique de l'évanouissement, ajoutent à l'impression d'hypocrisie: "La mère Jacques revient à elle pour entendre les paroles graves qui vont se dire." (112). Cette implication ironique de l'insincerité de l'amour maternel rappelle ses premières répliques dans la pièce.

Les rapports de la mère Jacques avec sa fille occupent évidemment bien moins de place. Cependant la mère semble dépendre beaucoup de l'opinion de Jacqueline qui est son unique soutien. Cette dernière termine ses premiers reproches à son fils par les mots, "N'est-ce pas, ma fille?" (p. 93). Pendant ce premier dialogue, Jacqueline répète les arguments de sa mère. Elle est la seule à exprimer de la pitié pour cette dernière, au contraire de son père qu'elle essaie de réconcilier. La mère oppose le bon sens de Jacqueline à la folie de son fils (p. 97). Jacqueline

semble avoir suffisamment d'influence sur sa mère pour lui conseiller le mode d'action convenable pour une "mère maternelle."

Femmes de la famille Jacques, elles examinent ensemble la nouvelle fiançée pour juger de sa valeur. C'est Jacques Mère qui a la préséance sur sa fille, mais leur inspection à toutes deux est plus ou moins semblable. Et finalement, c'est Jacqueline, comme nous l'avons déjà noté, qui secourt sa mère quand cette dernière est sur le point de s'évanouir. La fille semble donc être pour la mère un soutien contre le père et contre le fils, et également l'unique source de pitié pour ses souffrances.

Les rapports entre époux sont encore conformes au cliché de la mère bourgeoise. Il s'agit surtout de la position de la femme à l'égard de son mari. S'il y a une faiblesse dans la famille, elle vient sûrement de la mère, étant donné la faiblesse évidente de son sexe. Dans sa première tirade, Jacques Père fait sentir ce blâme mais il est mêlé inséparablement à l'idée d'admiration: "Tu ressembles à ta mère et à sa famille d'idiots et d'imbéciles. Elle, ça ne fait rien, car elle est une femme, et quelle femme! Bref, je n'ai pas à faire ici son égloge," (p. 95). L'ambiguité tourne ici autour de l'expression "Quelle femme!" qui pourrait être ou péjoratif ou admiratif. Les phrases précedentes indiquent assez fortement un manque de respect, mais la suite - surtout le mot déformé "égloge", suggère une certaine contradiction. Parmi les reproches paternels à Jacques, il est fait mention des "égards...dus à son sexe", qui confirme encore l'idée de la femme inférieure. Il finit par se retourner encore contre sa femme avec les mots "C'est ta faute". Elle ne réagit jamais par la colère mais toujours par le désespoir: "Hélas, mon époux! j'ai cru bien faire! Je suis complètement et à moitié désespérée!" (p. 96). De nouveau, ses sentiments sont ridiculisés par l'emploi de deux expressions formant ensemble une contradiction dans un contexte où l'une ou l'autre seule n'aurait été que banale.

Quand le père continue à diriger ses reproches à sa femme, elle se retourne pour se plaindre au fils: "Tu vois, à cause de toi je souffre tout ça de la part de ton père qui ne mâche plus ses sentiments et

m'engueule." (p. 96). Ce motif se répète plus loin quand Jacques Mère se lamente d'avoir une fille à un seul nez. Jacques Père déclare: C'est la faute de ta mère" (p. 107) et sa femme répond: "Ah Gaston, toujours des reproches!" C'est Jacqueline qui les reconcilie.

Examinons finalement le rapport entre Jacques Mère et la famille Robert, surtout Robert Mère. Il est en effet en harmonie avec sa position de femme qu'elle ne s'adresse d'une façon directe qu'à son égale. Tant que tout marche bien, elles s'entendent fort bien, s'interpellant toujours "ma bonne" ou "ma chère" (p. 105). Jacques Mère paraît un peu sur la défensive, inquiète de peur que Jacques ne se comporte pas comme il faut. Elle s'excuse plus d'une fois: "Il a toujours été difficile. J'ai eu du mal à l'élever. Il n'aimait que le rilila." (p. 104) et ensuite, "ça m'afflige." Robert Mère commence à se méfier, mais poliment toujours. Jacques Mère a toujours peur de faire une mauvaise impression. Au sujet des "troncs", elle ajoute, "C'est peut-être trop demander." Lorsqu'il paraît que tout va bien, elle se montre sentimentale: "Le mot coeur me fait toujours pleurer."(p. 105), sentiment-cliché superflu dont Robert Mère se fait l'écho, et qui est rendu ridicule enfin par les précisions de Robert Père sur ses propres réactions: "ça m'attendrit d'un oeil; ça me fait pleurer des deux autres." Jacques Mère, toujours soucieuse de plaire, compare sa propre fille à Roberte I à l'avantage de cette dernière (p. 107). Sa sentimentalité banale paraît sous une forme propre à en souligner l'insincerité: "Oh, ils sont vraiment faits l'un pour l'autre, ainsi que tout ce que l'on dit en pareille occasion!" (p. 107).

Quand Roberte I quitte la scène, les indications scéniques décrivent Jacques Mère comme "inquiète mais espérant." Si elle se montre toujours optimiste à ce point ("J'ai bon espoir, ça s'arrangera" (p. 108) c'est plutôt pour ne pas croire que tout peut être ainsi perdu. Mais lorsque Jacques s'obstine, son évanouissement est surtout un moyen d'éviter de perdre la face devant les reproches de Robert Mère, qui commencent par "C'est honteux, Madame," mais qui deviennent très vite



insultants: "Je m'en fous si elle se trouve mal, ta mémère, tant mio." (p. 111). Au cours de la danse finale, Jacques Mère reparaît ainsi: "Jacques Mère a une figure immobile, remue les épaules d'une façon grotesque". C'est la destruction complète de l'image de la mère dévouée, mal payée de son dévouement, soucieuse du bonheur de ses enfants.

Jacqueline:

Nous avons déjà noté comme Jacques Mère dépend de sa fille. En effet, le caractère de Jacqueline semble se révéler surtout dans un dialogue entre les parents (p. 108):

> Jacques Père: Oh, ma fille sait toujours arranger les choses! C'est son métier, d'ailleurs.
>
> Robert Mère: Quel est son métier?
>
> Jacques Mère: Elle n'en a pas, chère!
>
> Robert Père: C'est bien naturel.
>
> Jacques Père: Ce n'est pas si naturel que ça. Mais c'est de son âge.

C'est bien Jacqueline qui, dans le premier épisode, a effectivement arrangé les choses. Mais ce dialogue suggère un thème important: celui de la jeune fille à qui il ne convient d'avoir un métier ("c'est bien naturel") mais dont la fonction est "d'arranger les choses" sans pour cela se montrer importune. On peut abstraire ce dernier élément de la contradiction entre "C'est son métier" et "elle n'en a pas", surtout suivi du "Ce n'est pas si naturel que ça" - ~~un~~ jeu de mots sur l'usage de "naturel" qui implique un certain artifice dans les actions de Jacqueline.

Il arrive même parfois que Jacqueline prenne un ton de condescen-dance envers ses parents, surtout avec sa mère qui le lui permet ~~cela~~ sans s'irriter. Après la première soumission de Jacques qu'elle a causée, c'est toujours elle qui règle la situation, (p. 100):

> Jacqueline à sa mère: Je t'avais dit que mon idée lui ferait prendre pied.

C'est ici qu'elle conseille sa mère sur la façon d'être une "mère

maternelle". A son père qui n'arrive pas à croire au changement, elle dit: "Mais oui, Papa, tu n'as donc pas entendu?" (101). C'est de nouveau elle qui aborde le sujet du mariage en premier lieu, bien que d'une façon oblique: "Ne perdons pas de temps" (p. 102) ce qui rappelle à sa mère les projets qu'ils avaient faits. Et c'est elle qui parle pour toute la famille en voyant Roberte: "L'avenir est à nous!" Par cette dernière réplique, et encore un peu plus loin par la façon dont elle réagit quand sa mère la compare à Roberte, on dirait qu'elle n'a pas l'intention de se marier et de se séparer de la famille Jacques, qu'elle reconnaît et accepte l'idée que son rôle sera différent de celui de Roberte. Le contraste entre Roberte docile et réduite d'abord à un objet à vendre, ensuite à une machine à reproduire et cette soeur - pas belle peut-être puisqu'elle n'a qu'un nez - mais aggressive, nécessaire au fonctionnement des affaires familiales, une sorte de deuxième mère parfois plus forte que la mère et que le père, est certainement frappant. Avec son père, évidemment elle n'ose pousser trop loin la condescendance. Après les expressions de sentimentalité déjà analysées, Jacqueline déclare: "Oh il ne faut pas s'étonner. Tous les parents sentent ainsi. C'est une sorte de sensibilité proprement dite." (p. 106). Jacques Père s'irrite d'être ainsi analysé par sa fille: "ça nous regarde!" et elle répond: "Ne te fâche pas, Papa. Je disais ça inconsciemment. Mais à bon escient." Elle ne peut évidemment pas avoir consciemment adopté une position de supériorité envers son père, mais elle savait ce qu'elle disait. La répétition phonique du [õ], [s], [i] et [ɛ̃] souligne la similarité des deux expressions et attire l'attention sur la contradiction. La position de mère vient tout naturellement à Jacqueline. Lorsque Roberte I et Jacques se regardent pour la première fois, Jacqueline s'écrie avec les autres: "Oh! mes enfants!" (p. 107).

C'est dans ses relations avec Jacques que nous voyons surtout ce côté pratique qui lui permet de tout arranger. Elle est la seule qu'il écoute et elle ne semble pas douter de son pouvoir sur lui, si bien que sa mère l'appelle "petite renarde" (p. 100). Sa première longue tirade

est assez représentative de celles qui vont suivre:

> Mon cher frère, tu es un vilenain. Malgré tout l'immense amour que j'ai pour toi, qui gonfle mon coeur à l'en faire crever, je te déteste, je t'exertre. Tu fais pleurer maman, tu énerves papa avec ses grosses moustaches moches d'inspecteur de police, et son gentil gros pied poilu plein de cors. Quant à tes grands-parents, regarde ce que tu en as fait. Tu n'est pas bien élevé. Je te punirai. Je ne t'amenerai plus voir mes petites camarades pour que tu les regardes quand elles font pipi. Je te croyais plus poli que ça. Allons, ne fais pas pleurer maman, ne fais pas rager papa. Ne fais pas rougir de honte grand'mère et grand-père. (p. 95)

L'hypocrisie familiale se fait voir nettement dans les contradictions initiales de mots tendres et d'injures des deux premières phrases. Les injures sont surtout soulignées par des déformations orthographiques, suggérant des associations lexiques. "Vilenain" semble se composer de "vile", "vilain" et "nain". (Comparez à la page 108, l'épithète "choux-fleur" qui rassemble le mot tendre "chou" et l'image plaisante de "choux-fleur" d'une façon risible et peu flatteuse pour Jacques). Suivent des clichés, juxtaposés à la description insolite des moustaches et du grand pied de Papa. La seule fonction logique de cette description, située à ce point dans l'argument, serait de détailler les qualités de Papa qui rendent plus énorme l'offense de l'énerver, par exemple, son grand coeur, mais on trouve au contraire des détails ridicules sans pertinence aucune. Encore des reproches banaux, suivis de la punition proposée de Jacqueline. Ici l'insolite résulte du caractère peu poli de cette punition juxtaposée aux reproches "Tu n'es pas bien élevé" et "Je te croyais plus poli que ça." Suivant la colère de Jacques Père, Jacqueline continue: "C'est la première fois, sinon la dernière, qu'il fait une pareille scène à Maman, dont je ne sais plus comment nous allons nous en sortir" (p. 97). A la contradiction s'ajoute l'ambiguité de l'antécédent du relatif "dont", qui évoque les liens étouffants entre la mère et son enfant. Jacqueline suit sa mère "à contre-coeur" (p. 98) et saisit vite l'occasion de revenir en scène pour essayer de persuader son frère. Elle se dirige vers lui d'un air



déjà "convaincu et profond", et commence son argument ainsi: "Ecoute-moi, mon cher frère, cher confrère et cher compatriote, je vais te parler entre deux yeux frais de frère et soeur. Je viens à toi une dernière fois, qui ne sera certainement pas la dernière, mais que veux-tu, tant pis aller. Tu ne comprends pas que je suis envoyée vers toi, comme une lettre à la poste, timbrée, timbrée, par mes voix aériennes, bon sang!" (p. 98).

Il y a d'abord un appel à l'amour fraternel, suivi d'une évocation également sentimentale des liens de profession et de patriotisme inattendue dans ce contexte. "Entre deux yeux" évoque l'expression "entre quatre yeux" avec peut-être plus de complicité. Le mot "frais" revient plus tard quand Jacqueline s'exclame "mon frère frais" à la suite d'une mention de son cynisme et évoque peut-être une idée d'innocence et de jeunesse. "Je viens une dernière fois" sent la menace, tandis que "qui ne sera certainement pas la dernière, mais que veux-tu..." suggère une résignation au manque de bon sens de Jacques. Chaque partie de la contradiction serait pertinente dans le contexte mais les deux ensemble sont évidemment insolites. La dernière phrase qui tourne sur l'emploi du mot "envoyée" désigne l'amour fraternel qui pousse Jacqueline à parler à son frère et sert de base à une bizarre image postale, comme si le mot se rapportait à un objet inanimé. Cette double image est poursuivie dans le mot "timbrée" qui se réfère littéralement à la lettre et dans son sens familier à Jacqueline. Les voix aériennes de Jacqueline (calembour sur "voie aérienne") sont sa façon de communiquer avec Jacques, le pluriel suggérant quelque chose d'élevé dans le ton qui marque la distance entre son frère et elle. Toute l'image en effet donne cette impression de distance et de condescendance de la part de Jacqueline. Son exclamation "Bon sang!"--explétif assez pertinent dans le contexte--est justement repris par Jacques sous la forme d'un proverbe qui souligne la futilité de nier les liens de sang. La réaction de Jacqueline indique qu'elle est contente de ce signe et rappelle ses paroles plus tard: "Ses sentiments distingués

finissent toujours par prendre le dessus." (p. 105).

Mais tout est loin d'être aussi facilement résolu, bien que Jacques ne s'obstine plus au silence. Il fait un effort "désespéré" qui s'exprime par un vers de Corneille, ce qui suggère une comparaison assez ironique entre la situation où se trouvent Horace et Camille et la sienne. "Loin de moi cette faute", répond Jacqueline, soulignant combien cette ressemblance est ironique; ici c'est la soeur qui a la position forte. Le mot "abracante" dans la partie suivante de cette réplique rappelle le mot familier "abracadabrant" dans son sens de "fantastique" ou de "formidable": elle lui dit que sa supériorité n'est qu'illusoire. De nouveau les deux premières phrases sont des clichés dans ce contexte, tandis que la dernière dans sa forme de conjugaison grammaticale est tout à fait insolite. La tautologie qui suit est de nouveau une banalité: Jacqueline fait sentir sa supériorité intellectuelle. Jacques répond en lui rappelant sa place de femme "sans métier" qui ne doit pas avoir de prétentions intellectuelles. Mais Jacqueline ne s'en soucie point; si elle n'a pas besoin de penser à la postérité, c'est justement le rôle que son frère devrait prendre: d'où le jeu de mots sur "histoire". Jacques est au comble du désespoir et son cri du coeur: "O paroles, que de crimes on commet en votre nom!" qui fait allusion aux célèbres paroles de Madame Roland: "O Liberté, que de crimes on commet en ton nom!" évoque dans ce contexte les arguments hypocrites de sa famille autant que le "h" majuscule de l'Histoire de Jacqueline. Cette dernière continue à prendre le ton d'une maîtresse d'école: "tâche de te souvenir" et ensuite: "c'est tout. Les vingt-sept mots sont compris ou comprises dans ces trois-là, selon leur genre." (p. 99). Supériorité intellectuelle avec un léger soupçon de pédantisme. Que le phenomène grammatical soit impossible et que même les trois mots dont il s'agit soient sans genre explicite rend l'argument ridicule sans rien changer au ton. Sa dernière réplique dans cet épisode est encore un conseil. Jacqueline avait raison au sujet de son pouvoir sur Jacques.

Jacques Père:

Le fait que Jacqueline a la réputation dans sa famille "d'arranger les choses", d'être pratique et sensée, et qu'elle exerce beaucoup d'influence dans les affaires familiales, fait que l'on se demande quel est donc le rôle de ce père qui tient sa femme responsable de tous les malheurs qui leur adviennent. Est-ce qu'en effet, malgré sa position de chef de famille, il a bien moins d'effet sur l'action que sa fille?

Commençons de nouveau par le premier épisode. Quels sont les arguments dont se sert Jacques Père pour rappeler son fils à la raison? Remarquons en premier lieu qu'il ne dit rien pendant quelque temps et qu'il laisse parler avant lui tous les autres membres de la famille, y compris les grands-parents. Ses premiers mots au sujet de Jacques le montre déjà enclin au pessimisme: "Tout est inutile. Il ne fléchira pas" (p. 95), suivis presque immédiatement du grand reniement qui commence par le passage déjà cité où il blâme sa femme d'une façon équivoque. Dans sa première tirade, il s'agit de race et de famille. Il continue ainsi: "élevé sans reproches, comme un aristocrave, dans une famille de véritables sangsues, de torpilles authentiques, avec tous les égards dus à ton rang, à ton sexe, au talent que tu portes, aux veines ardentes qui savent exprimer--si du moins tu le voulais--tout ce que ton sang lui-même ne saurait suggérer qu'avec des mots imparfaits--toi, malgré tout ceci, tu te montres indigne, à la fois de tes ancêtres, de mes ancêtres, qui te renient au même titre que moi, et de tes descendants qui certainement ne verront jamais le jour et préfèrent se laisser tuer avant même qu'ils n'existent." (p. 95-96).

Les reproches de Jacques Père à son fils sont très différents de ceux de Jacques Mère. Chez elle, il est plus souvent question de tout ce qu'elle a fait pour le rendre heureux; elle ne songeait qu'à cela. Pour le père, il ne s'agit pas de bonheur mais plutôt de conserver

la gloire de la famille, de maintenir les traditions de la race. Il est évident dans cette citation que le but de l'éducation de Jacques n'était nullement le bonheur mais plutôt une idée d'honneur familial. C'est un concept qui se révèle surtout dans la dernière partie de ce passage, où Jacques est considéré indigne de ses ancêtres et de ses descendants en même temps. On peut se demander si ce n'est pas là la réponse à cette question de similarité de noms: le fait que les liens de sang et de famille ont une si grande importance dans le système de valeurs cher à Jacques Père sera accentué par l'emploi des prénoms comme noms de famille. Donc la répétition de "Jacques" et de "Robert" souligne l'unité de la famille bourgeoise, sans pour cela rendre tous ses membres semblables. L' individualité des uns par rapport ~~les uns~~ aux autres est soutenue par l'emploi des autres noms au cours de la pièce.

Il y a deux éléments insolites dans le passage cité. D'abord, il y a le groupe bizarre de mots commençant par la déformation de "aristocrat" en "aristocrave". Ces reproches sont formulés d'une façon banale qui fait qu'on s'attend, après les mots "véritables" et "authentiques", à une liste de qualités faisant honneur à une illustre famille, mais au contraire on nous présente des sangsues et des torpilles. Les rapports symboliques entre la sangsue et sa victime et la famille et son fils n'ont pas besoin d'être soulignés et sont fort ironiques ici, tandis que "torpille", tout en continuant l'image aquatique d'un animal désagréable et dangereux, suggère en même temps les armes des sous-marins et donc l'idée de menace. "Torpille" évoque en outre une idée de vigueur et de force que Jacques Père aurait bien pu vouloir suggérer dans ce contexte.

Le deuxième élément de ses arguments tourne autour de l'idée du sang familial qui coule dans les "veines ardentes" de Jacques. Jacques Père se laisse emporter ici dans une image où il mélange la personnification de ce sang noble et l'obstination de son fils au point qu'il n'arrive pas à préciser l'objet du verbe "exprimer" et il est obligé de laisser tomber toute l'image. Notons aussi

la contradiction absurde entre les deux expressions "aux veines ardentes qui savent exprimer" et "ce que ton sang lui-même ne saurait suggérer". Ce procédé représente le ridicule commun à tout homme échauffé qui se perd dans sa propre rhétorique. Il termine son discours par des injures tout court: "Assassin! Praticide!" Jacques aura assassiné ses propres descendants, et il est en plus en train de tuer son père en lui enlevant toute la valeur de sa vie. (Notez encore la déformation d'un mot prononcé avec colère). "Quand je pense que j'ai eu l'idée malheureuse de désirer un fils et non pas un coquelicot!" (p. 96). Rien de plus naturel pour un père qui cherche la survivance de la race que d'avoir désiré un fils, mais l'image du coquelicot, complètement inattendue comme alternative logique, rend ridicule toute la rhétorique précédente.

Ayant fait ses reproches à Jacques, il blâme sa femme de nouveau: "Ce fils ou ce vice que tu vois là...c'est encore une de tes sottes histoires de femme!" Ensuite, refusant toute responsabilité, il se retire d'une façon peu gracieuse: "Inutile de m'attarder à m'attendrir sur un destin irrévocablement capitonné. Je ne reste plus là. Je veux demeurer digne de mes aïeufs. Toute la tradition, toute, est avec moi. Je fous le camp. Doudre!" (p. 96). Et puis: "Irrévocablement je quitte cette pièce à tout hasard, à son sort. Rien à faire non plus. Je vais dans ma chambre à côté, je plie baggages et ne me reverrez qu'aux heures des repas et quelquefois dans la journée pour y goûter. (A Jacques) Et tu me le rendras, ton carquois! Dire que tout cela c'est pour faire jubiler Jupiter..." (p. 96).

Dans la première partie, le mot "capitonné" apparaît hors de son contexte usuel, comme si un destin se construisait comme un meuble. La déformation d'aïeuls en "aïeufs" ajoute au ridicule. Autrement nous n'y trouvons que les clichés correspondants à la situation. Le contraste entre la dignité du sentiment "Toute la tradition, toute, est avec moi" et la vulgarité de "Je fous le camp" fait rire aussi. La dernière exclamation rappelle tout à fait le

langage de Jarry.

Le thème du départ est cependant repris dans la deuxième citation. Ici il y a un jeu de mots sur "pièce" qui suggère également la pièce de théâtre et le salon où l'action se passe. Le premier sens annonce la conversation entre Jacqueline et sa mère au sujet de la fin de la scène: il a la même fonction de détruire l'illusion théâtrale pour les spectateurs et de les empêcher d'avoir de la sympathie pour les personnages. Le deuxième sens, plus attendu ici, est souligné dans le vers suivant par "Je vais dans ma chambre à côté". La juxtaposition des deux expressions "à tout hasard" et "à son sort" indique le commencement d'une certaine ambiguité dans les projets de Jacques Père. La première locution semble se rattacher au sujet "je", tandis que la seconde désignerait plutôt la pièce ou peut-être même Jacques, n'ayant pas de fonction grammaticale bien déterminée dans la phrase. Les associations lexiques entre "hasard" et "sort" ajoutent au désordre apparent. De même, l'antécédent du pronom adverbial "y" dans la phrase suivante est complètement indéfini. Le mot "carquois" comme "coquelicot" plus haut, semble absolument dénué de pertinence dans ce contexte et c'est plutôt la forme emphatique de la phrase avec ses deux objets pronominal et nominal qui rend l'idée de menace. La forme de la dernière phrase suggère que le père reconnaît à l'obstination de son fils quelque cause peu digne: "pour faire jubiler Jupiter", ce que Jacqueline explique comme "l'obnubilation de la puberté". Ce mot "obnubilation", très recherché et bizarre, a des associations avec "nubilité" et implique bien l'idée de manifestations orageuses, caracteristiques de l'adolescence, et auxquelles il ne faut pas prêter trop d'attention. De nouveau il y a la répétition en une rapide succession des phonèmes [y], [b] ou [p] dans "Jupiter", [l] et [i], procédé assez frappant.

Jacques Père continue: "Adieu, fils de porc et de porche, adieu femme, adieu frère, adieu soeur de ton frère." L'expression "fils de porc et de porche" est une insulte adressée à Jacques, dont la première partie serait tout à fait usuelle si ce n'était pas son père qui parlait. La parenté est pourtant soulignée par la juxtaposition de "porc"

et "porche" comme si ces termes désignaient le mâle et la femelle de l'animal (la forme du féminin étant modelé sur l'ajectif "blanc, blanche" et rappelant en même temps le terme "coche"). C'est donc un autre moyen d'insulter Jacques Mère, et Jacqueline reprend la phrase de cette manière: "De porche en porche! (A son frère) Comment peux-tu tolérer cela? Il l'insulte en s'insultant. Et vice-versa." La constatation de cette insulte insolite par Jacqueline ne fait que la renforcer, bien qu'elle n'y voie nullement la contradiction mais seulement l'insulte.

Dans ce premier épisode, donc, Jacques Père se montre surtout soucieux de la gloire familiale. Quand elle est menacée, il doit blâmer le sang de la mère et donc rejette toute la famille. Il cherche surtout à éviter d'être en faute, ce qui entraîne un certain manque de direction dans les affaires familiales qu'il préfère considérer comme méprisables. C'est surtout ce refus d'assumer la responsabilité des évènements désagréables qui permet à Jacqueline de "tout arranger". Il est aussi, contrairement à sa femme, profondément pessimiste, empressé d'accepter le pire et de s'enfuir le plus tôt possible. Quand on lui dit la bonne nouvelle de la soumission, il n'arrive pas à la croire. Mais finalement il revient sur son reniement: "Je te réintègre à ta race. A la tradition. Au lardement. A tout." (p. 101). Le lardement est évidemment l'echo des fameuses "pommes de terre au lard". L'acceptation des pommes de terre au lard par Jacques représente sa soumission à toute une tradition chère à son père. "Lardement" rappelle aussi l'expression populaire "se faire du lard" avec toutes ses connotations de vie bourgeoise aisée et confortable. Mais Jacques Père est toujours pessimiste. La famille, c'est déjà quelque chose, mais "il faudra encore qu'il croit aux aspirations régionales". C'est naturellement la fonction de l'homme de s'occuper de questions plus larges (comme "l'Histoire" de Jacqueline). Cette remarque est pourtant adressée à sa fille comme à la seule personne qui pourra influencer Jacques, ce qui démontre la confiance qu'il a en elle.

Après avoir été rassuré, il pardonne à son fils dans les

termes qui sont les plus valables pour le père: "Je te pardonne donc. J'oublie, bien involontairement d'ailleurs, toutes tes fautes de jeunesse, ainsi que les miennes, et vais, bien entendu, te récupérer au bénéfice de nos oeuvres familiales et nationales."(p. 101). C'est une expression de sa générosité (contredite comiquement par le mot "involontairement") inconsciemment hypocrite ("ainsi que les miennes") mais exprimée surtout dans la dernière proposition où il semble être question de la largesse d'un roi ou d'un gouvernement. Les deux femmes représentent l'assistance parfaite pour un tel acte de largesse. Seulement Jacqueline, au lieu de l'appeler "indulgent" emploie plutôt "indigent", vidant ainsi le terme de générosité de tout sens. De la part d'une fille, ce mot représente aussi une insulte plutôt que l'exclamation admirative que Jacqueline semble avoir voulue.

Auprès des Robert, Jacques Père est soucieux de plaire; il se montre plein de politesse et de compliments pour la fiancée ("Si j'avais vingt ans de moins..." p. 106). Il est toujours légèrement méfiant envers son fils. Il ne s'agit pas pour lui du bonheur de ce dernier, comme nous l'avons déjà constaté, et c'est donc plutôt une question d'affaires: "Bon, le marché est conclu. L'élu malgré toi de ton coeur." Mais lorsque Jacques se révolte de nouveau, les réactions typiques se font voir encore une fois: "Je prends ma valise!" suivies du même genre de sentence obscur: "La vérité n'a que deux faces mais son troisième côté vaut mieux" (p. 108) la conclusion n'étant en rien liée à la première proposition. Et ensuite: "D'ailleurs, je m'y attendais!" Jacques Père a horreur d'apparaître mal préparé aux évenèments, comme d'ailleurs lorqu'il dit: "Au moins je ne serai pas pris au dépourvu!" (p. 103), et ceci est pour lui une façon de maintenir sa supériorité. Aux Robert il soutient: "C'est le sort qui l'a voulu ainsi", jusqu'au moment du deuxième grand reniement qui suit un "silence tendu": "Tu nous a donc menti. Je le soupçonnais. Je ne suis pas dupe. Veux-tu que je te dise la vérité?" (p. 112).

Il est essentiel pour lui de ne pas avoir été "dupe". La vérité, qui provoque "stupéfaction, horreur sacrée, recueillement silencieux" est que Jacques n'a jamais vraiment aimé les pommes de terre au lard. Mais même cette phrase rhétorique, fort dramatique, est rendue ridicule par l'addition à la suite de "tu nous as menti" d'une petite phrase: "A la menthe!"--renforcement phonique mais contradiction lexique fort comique. Jacques Père n'est que plus risible par son air de tout savoir.

Les Grands-Parents:

Les grands-parents sont plus ou moins complètement définis au début du premier épisode, où chaque membre de la famille fait un effort pour convaincre Jacques de sa folie. La grand'mère est présentée ainsi par Jacques Mère: "Voilà ta grand'mère qui veut te parler. Elle trébuche. Elle est octogénique. Peut-être te laisseras-tu émouvoir par son âge, son passé, son avenir." (p. 94). La déformation de "octogénaire" en "octogénique" (qui est répété dans les indications scéniques) est une façon de souligner l'âge extrême avec même quelque suggestion de maladie (comparez asthmatique, neurasthénique, etc.) ou de faiblesse. La juxtaposition de "passé" et d' "avenir" est bizarre parce qu'il est peu commun de faire une référence à l'avenir d'une personne d'un tel âge, puisque cela ne peut qu'évoquer la mort. C'est peut-être justement ce que Jacques Mère a l'intention de faire pour apitoyer son fils. Les conseils de la grand'mère commencent ainsi: "Ecoute-moi, écoute-moi bien, j'ai de l'expérience, j'en ai beaucoup à l'arrière. J'avais moi aussi, comme toi..."(p. 94). C'est donc un conseil basé sur l'expérience de l'âge. Seule l'expression "à l'arrière" qui a généralement un sens spatial plutôt que temporel, sonne faux ici. Mais le récit de l'expérience qui suit n'a aucun rapport avec la situation en scène

suggérant un certain genre de radotage. Le grand-père est ensuite décrité comme centagenaire, "comme les Plantagenets", donc si vieux qu'il est historique. La répétition phonique des voyelles nasales souligne l'aspect loufoque de cette description, prononcée par Jacques Mère "pleurant". Et Jacques Père ajoute: "Il est sourd et muet. Il est chancelant", description déjà assez frappante de ce pauvre vieillard. Mais le calembour qui suit "Il chante seulement" (p. 95), devient effectivement la définition de l'activité de Jacques Grand-père: il ne fait que chanter la plus grande partie du temps, bien que "muet". Cette chanson est accueillie ici par la famille comme un argument aussi valable qu'un autre, mais "Jacques se tait obstinément" et son père conclut: "Tout est inutile". Par la suite, les grands-parents "sont en dehors de l'action" (Indications scéniques, p. 108). Le chant de Jacques Grand-père irrite sa femme qui lui donne un coup de poing sur la tête, dans la meilleure tradition de la farce. Ceci a lieu tout de suite après les protestations nobles de Jacques Père sur la tradition familiale (96).

Jacques Grand'mère, à l'opposé de Jacques Mère, mène son mari par le bout du nez, ce qui est évident plus tard lors de l'apparence de Roberte. Cette occasion est la seule où le grand-père montre des signes de vie autres qu ses chansons: "le vieux grand-père fait des gestes égrillards, indécents, voudrait en faire plus, est empêché par la vieille qui dit: Dis...donc...non...mais...dis...donc...tu me rends...ja...louse! En cela, il ne fait que suivre l'exemple de Jacques Père et de Robert Père qui échangent "des coups d'oeil et des gestes gaillards". Mais tout au cours de cette scène où il s'agit du mariage idéal, Jacques Grand'mère souligne comme la description de Roberte est sensuelle, d'abord par ses commentaires et ensuite par la demande insistante qu'elle fait à son mari de lui faire la cour. C'est aussi à ce moment qu'elle commence à offrir des conseils gratuits que personne n'écoute. Sa position dans la famille



est très faible; il n'y a que son mari, sénile, qui soit encore plus faible qu'elle. Finalement elle se fâche et devient même abusive sans faire aucune impression sur la famille. A la fin de la pièce ils sont toujours décrits ensemble: "idiotement, les grands-parents tournent en se regardant, et sourient, puis ils s'accroupissent à leur tour" (p. 122).

Les Parents Robert:

Les parents Robert ne sont en scène qu'au cours du deuxième épisode et n'ont pas trop à dire. Ils sont assez soucieux de plaire et ne s'indignent sur l'insulte que l'on fait à leur fille qu'après beaucoup de provocations. Robert Mère est d'abord caractérisée ainsi: "immobile au premier plan, à gauche, un large sourire béat sur les lèvres." (p. 103). Lorsque Jacques "lâche un seul mot de mépris", elle est lente à comprendre son intention: "Robert Mère, entendant cette appréciation, a l'air légèrement intriguée, mais ce n'est qu'une inquiétude très fugitive et elle se remet à sourire." Les parents s'entr'aident pour démontrer les qualités de leur fille et c'est surtout par leurs bouches que nous en avons la description. Lorsque Jacques s'entête pour une fille à trois nez, Robert Mère s'exclame: "C'est ennuyeux... C'est ennuyeux mais pas tellement...si ça n'est que ça, tout peut encore s'arranger!" et Robert Père est "jovial": "Nous avions prévu cet incident. Nous avons à notre disposition une seconde fille unique. Et celle-là, elle a ses trois nez au complet." (p. 108). La seconde "fille unique", à part l'évidente contradiction, souligne aussi la valeur marchande qui est attachée à cette condition d'unicité.

Robert Mère est toujours "souriante" jusqu'au moment où Jacques insulte sa fiancée et il s'agit de défendre l'honneur de la famille. A ce moment, elle s'indigne. Dans les paroles des deux parents, tant que la colère augmente (p. 110), il y a des déformations phoniques, par exemple Robert Père: "Il ne veut pas, il bleufe!" (p. 112) c'est-à-dire une répétition du [œ], donc bleuffer au lieu de bluffer.

Finalement après le dernier reniement de Jacques Père, tous les parents (y compris Jacqueline) se mettent d'accord sur le fait que la faute est à Jacques seul: "Le fils dénaturé d'une mère et d'un père malheureux" et "C'est un étranger intransigeant" (p. 113). Cette dernière remarque n'est étrange que par la répétition de [tr] et [ã].

Roberte est cependant associée au destin de Jacques et c'est à eux deux maintenant que les parents s'opposent. Quand Roberte a l'air de vouloir suivre ses parents, ils lui ordonnent:

Robert Père à sa fille: Toi...monte la garde et fais ton service.
Robert Mère (mélo): Reste, malheureuse, avec ton amant, puisque tu es son épouse présumée. (p. 113-114).

Pendant la sortie générale, on entend les phrases suivantes: "Ils se valent bien tous les deux" , "Ils sont bien taillés l'un pour l'autre", "Les enfants d'aujourd'hui...", "Faut pas compter sur leur reconnaissance," et "Ils n'aiment pas les pommes de terre au lard". (p. 114). Les parents Robert semblent avoir complètement abandonné l'enfant dont ils se montraient tantôt si fiers. Cependant le dénouement de la pièce, présagé par les mots "fais ton service" indique plutôt qu'ils ont toujours des espérances que "tout s'arrangera".

Les personnages que nous avons analysés jusqu'à présent ont chacun quelques traits de caractère saillants qui sont conformes aux clichés de membres de famille bourgeoise. Cette impression nous est donnée par un mélange de clichés de langage et de situation (qui sont souvent contradictoires entre eux lorsqu'ils sont juxtaposés dans un même contexte) et de certaines déformations insolites du langage depuis sa substance phonique jusqu'à la syntaxe, qui servent en même temps à souligner et à rendre risible la banalité. Car il faut constater que, pendant les deux premiers épisodes, la proportion de banalité comparée à celle d'éléments insolites dans le langage est très grande, peut-être plus qu'il ne paraît par nos citations étant donné que nous avons voulu analyser l'élément insolite avant tout.



Les traits de caractère que nous avons pu relever chez les personnages ne seront en aucune sorte susceptibles d'inspirer de la sympathie chez le spectateur. Les procédés qui nous empêchent de nous identifier à ces personnages nous font rire d'eux en même temps par un maniement subtil de l'illogisme et des effets de choc. Pendant les deux premiers épisodes, la tension dramatique ne monte jamais très haut parce que l'illusion théâtrale est toujours brisée par cet illogisme, comme nous l'avons souvent constaté, juste aux moments où les personnages se prennent eux-mêmes le plus au sérieux. Le spectateur ne se sent donc point menacé par le choc de l'insolite qui provoque plutôt le rire que le malaise ou la peur. Nous verrons ensuite si Jacques et Roberte sont des exceptions à ceci, et si la satire est poursuivie de la même façon au cours du troisième épisode.

CHAPITRE IV

ANALYSE DE JACQUES ET DE ROBERTE

Les personnages de Roberte et de Jacques sont, en effet, les plus complexes. Roberte I quand elle est en scène ne dit rien qui la distingue de Roberte II, et cette deuxième "pareillement vêtue" lui ressemble en tout à l'exception de son troisième nez. Les parents Robert d'ailleurs assurent la famille Jacques qu'elle a toute les qualités de sa soeur. Donc nous pouvons considérer cette intéressante description de la première fiancée comme valable aussi pour la seconde.

Roberte:

Jacques Père, comme nous l'avons déjà constaté, parle en termes de "marché" et Roberte est certainement traitée comme un animal à vendre. Toute la famille Jacques la flaire et la pelote pour commencer (p. 103). C'est une représentation exagérée de l'accueil traditionnel qui attend toute nouvelle fiancée, qui consiste ici en un examen tactile aussi bien que visuel. La description qui suit est tout à fait insolite. Elle comprend une liste détaillée des parties du corps de Roberte avec leurs usages à chacune et il est vite évident que l'aspect sensuel y joue un grand rôle. Nous y retrouvons le même manque de suite logique parfois, avec des déformations phoniques et des rimes, qui soulignent et rendent encore plus insolites ces images extravagantes. Le reniflement de Roberte est un bon début. Les "pieds truffés" de la jeune fille représente la première image de nourriture, suivie de beaucoup d'autres. Ces pieds servent à marcher et à "chapatouiller" son mari--c'est la grand'mère qui le lui explique. Roberte a aussi "de la main", déformation grammaticale que nous n'avons pas trouvé pour les pieds. Pour un moment, le thème sensuel fait place aux

images ménagères: la main sert à torchonner, les aisselles servent "pour la vaisselle". Mais Roberte a aussi "de véritables mollets"; c'est à ce point que Jacques Grand'mère demande à son mari de lui faire la cour. Ensuite, des hanches "pour mieux te manger, mon enfant", et finalement cette énumération: "des boutons verts sur sa peau beige, des seins rouges sur fond mauve; un nombril enluminé; une langue à la sauce tomate; des épaules panées et tous les bifteks nécessaires à la meilleure considération" (p. 104). Ces images, qui se rapportent surtout à la vue et au goût, ne rappellent rien sinon le langage de la réclame, surtout par des expressions telles que "enluminé", "à la meilleure considération". Cette énumération de qualités sensuelles est admirée de tous sauf de Jacques. Des remarques tels que "Vous devez en être fière", "elle est mignonne pourtant", ne laissent pas croire qu'il s'agit d'une fille laide ou monstreuse, mais plutôt d'une beauté. Le troisième nez provoque encore des exclamations et doit donc être considéré comme un attrait de plus, mais Roberte I n'avait certainement pas déplu non plus.

Roberte se montre ici d'un tempérament passif, soumise à sa famille dont elle ne fait que suivre les directions. Elle marche quand on lui dit de marcher. Les indications scéniques soulignent avant tout cette passivité: elle est "timide" et "ne vient au premier plan que conduite, presque traînée par Robert Père, poussée par Jacques Mère et Jacqueline". Elle a tout à fait la modestie convenable à la jeune fiancée bourgeoise qui apparaît pour la première fois devant son mari futur (p. 103). En quittant la scène, sa révérence à l'assistance (p. 109) a la double fonction de la faire apparaître comme jeune fille bien élevée et de rompre, encore une fois, l'illusion dramatique. Roberte II ne parle pas avant d'être seule avec Jacques, mais ses réactions sont notées dans les indications scéniques à la fin du deuxième épisode: "Roberte II...qui par des gestes plutôt désemparés, une attitude découragée, un affaissement, montrait qu'elle était sensible au développement de l'action, est désorientée. Elle

a l'air de vouloir un moment suivre ses parents. Elle fait un pas vers la sortie, mais un geste de son père la cloue sur place" (p. 113).

Pourquoi est-elle désorientée? Tout n'a pas marché comme prévu et elle ne sait plus quelle doit être sa fonction. Ne sachant que faire, elle veut évidemment suivre ses parents plutôt que de rester avec cet homme qui la méprise; cependant ses parents lui indiquent bien nettement quel doit être son rôle: elle est maintenant à Jacques, et l'avenir dépend d'elle. Roberte "fait un geste de déespoir, mais elle obéit." De nouveau, elle agit "timidement, humblement" et "se décide avec du mal à s'asseoir en face de Jacques qui, toujours son chapeau sur la tête, a sa mine renfrognée" (p. 113). Elle n'est pas heureuse, mais elle ne songe pas un instant à refuser le rôle que lui prescrivent ses parents.

Les répliques de Jacques et de Roberte dans le troisième épisode dépendent tellement les unes des autres qu'il serait difficile de les analyser séparément. Nous espérons pouvoir démontrer que le langage de cet épisode est assez différent de celui des deux premiers; donc, pour le moment, revenons plutôt à Jacques pour déterminer sa position jusqu'à ce point, c'est-à-dire, jusqu'au début du troisième épisode, avant d'examiner l'action réciproque des deux personnages et le résultat final qui constitue le dénouement de la pièce.

Jacques:

Dans le cas de Jacques, c'est surtout sa révolte qui le caractérise. Il serait donc important de savoir s'il y a des indications de la cause de cette révolte, des considérations qui auraient causé la soumission, de la qualité essentielle de cette soumission et de ses conséquences. Dans la révolte de Jacques, il y a un manque surprenant de références à un élément positif quelconque qu'il semblerait préférer au monde de ses parents. Les variations de son attitude pendant le deuxième épisode ne semblent pas non plus



suggérer un principe positif auquel il serait attaché et qu'il se résignerait à abandonner. Il est plutôt question de son mépris depuis le début. L'entrevue en tête-à-tête avec Jacqueline démontre aussi un certain élément de désespoir. Ses premières paroles ne nous renseignent pas trop, mais indiquent une attitude pensive: "Mettons que je n'ai rien dit, pourtant, que me veut-on?" (p. 98). Jacqueline, comme nous l'avons déjà démontré, exprime surtout son propre sentiment de supériorité. Ses arguments sont surtout un rappel à Jacques qu'il n'est pas, lui, aussi supérieur qu'il le croit, et qu'il fait toujours partie de la famille. Jacques est "sombre", désespéré" et "navré". Son "Montre-toi digne soeur d'un frère tel que moi" est une réponse sans détours. Ce qui le bouleverse et l'amène finalement à se soumettre, c'est surtout ce mot "chronométrable". Ceci évoque un "cri d'angoisse", et "il marche fievreusement d'un bout à l'autre de la scène." (p. 99): "Chronométrable! Chronométrable! moi? (Il se calme peu à peu, se rasseoit, réfléchit longuement, effondré dans un fauteuil) Ce n'est pas possible; et si c'est possible, cela est affreux. Mais alors je dois... Cruelle indécision!...l'état civil n'est pas dans le coup. Affreux! Affreux! Toute la loi s'insurge contre elle-même quand on ne la défend pas." (p. 99).

Que signifie donc pour lui ce mot affreux? Il ne semble pas beaucoup déranger Jacqueline, dont l'attitude est surtout qu'"il faut en prendre son parti". Il semble être surtout un rappel à Jacques qu'il est, comme les autres, soumis aux lois du temps, qu'il peut être mesuré tout comme un autre. Le degré d'abstraction dans les termes de ce passage laisse une impression très vague de la décision que Jacques doit prendre, et rappelle en ceci l'histoire de sa vie qu'il raconte à Roberte dans le troisième épisode. L'observation de Jacqueline produit un choc sur Jacques mais il finit par se résigner, "excédé": "Tirons-en les circonstances, les ficelles m'y obligent! C'est dur, mais c'est le jeu de la règle. Elle roule dans ces cas-là. (Débat de conscience muet. Seulement de temps à autre: Chro-no-mé-trable. Chro-no-mé-trable.)" (p. 99).

Les mots, toujours très abstraits, "circonstances", "ficelles" et "règle" semblent souligner quelque loi plus forte que lui qu'il croit devoir accepter malgré lui, sans enthousiasme. Les déformations des expressions usuelles "Tirons-en les conséquences" et "la règle du jeu" ajoutent à cette impression d'imprécision. Ce que Jacques accepte, c'est-à-dire les pommes de terre au lard, représente toutes les valeurs de sa famille. Ce symbole, par sa trivialité, évoque un autre cliché,--celui des querelles de famille dont le sujet est souvent peu important en lui-même; mais les membres de la famille s'entêtent à s'attaquer ou à se défendre simplement pour s'imposer à leurs adversaires. Malgré sa soumission, il arrive à Jacques d'avoir quelques accès de révolte de temps en temps. Il répète la formule "sans conviction", "comme un automate" (p. 100). Il réagit contre sa mère quand elle l'instruit d'être "poli jusqu'aux ongles" et reconnaît que sa famille avait déjà projeté son avenir même avant sa soumission: "Oh! c'est le signal convenu!". A partir de ce moment, son attitude reflète uniquement le mépris. A l'arrivée de Roberte, Jacques "ne semble nullement impressionné" et "il lâche un seul mot de mépris, à part: Savoyarde!" (p. 103) Ce mot incongru ne doit pas être trop choquant tout de même d'après la réaction de Robert Mère. Jacques ne trouve rien d'étonnant à tout ce qu'on lui montre de Roberte, il ne réagit que par un "léger haussement des épaules", des remarques tels que "C'est naturel" ou "En effet, en effet, je m'en doutais quand-même" (p. 104). Lorsque la grand'mère compare les mollets de Roberte à ceux du bon vieux temps (son temps à elle, évidemment) Jacques, "désintéressé", répond par "Mélanchton faisait mieux", ~~une~~ comparaison historique qui n'a de rapport avec le contexte que par sa forme (le mépris) et la répétition phonique. Jacques Père, remarquant ces signes, le menace et Jacques, "résigné, acquiesce" (p. 104). Il a beaucoup de mal à accepter son rôle. Une autre fois encore, "ses sentiments distingués finissent...par prendre le dessus" quand il conclut: "Bon. Alors d'accord! ça marchera avec les pommes de terre" (p. 105).

La réaction de Jacques aux nez de Roberte est très intéressante. Il s'est résigné à se marier, comme nous venons de le voir, mais évidemment il est toujours capable d'une révolte car il pense que la jeune fille n'est pas digne de lui. Puisque ce sont presque uniquement les qualités physiques de la fiancée qui sont discutées, il faut conclure que c'est sur ce plan que Jacques n'est pas satisfait. Il doit aspirer à un certain idéal de la beauté; il n'est donc pas pret à se soumettre aussi totalement. Mais de nouveau la forme que prend sa révolte n'est jamais reliée directement à quelque critère que Jacques aurait adopté. Au contraire nous ne voyons jamais que son sentiment de supériorité. En plus, il y a ici la première indication que les valeurs de Jacques ne sont pas éloignées en tout de celles de ses parents. Lorsque Jacqueline, pratique comme toujours, suggère: "Tu ne penses pas aux mouchoirs qu'il lui faudrait en hiver?" il répond d'abord, "C'est mon moindre souci" mais ajoute tout de suite "D'ailleurs, ils seraient compris dans la dot." (p. 108). C'est un sentiment assez surprenant de la part de ce jeune idéaliste; il sait aussi faire un marché. Lorsque tout le monde s'est donné la peine d'arranger les choses comme il l'avait voulu, il trouve que la deuxième fiancée n'est pas ~~n'est pas~~ encore assez belle, si l'on peut dire. Justement les valeurs ou du moins les termes sont renversés ici. Lorsque Jacques s'exclame: "Elle n'est pas assez laide! Elle est même passable, il y en a de plus laides. J'en veux une beaucoup plus laide." (p. 109), Jacqueline déclare: "Eh bien alors, qu'est-ce qu'il te faut!", et les parents Robert croient que l'honneur familial est souillé. Il est évident par cette réaction que ne pas être laide est une grave injure. Ce sont surtout les paroles de Robert Père: "Pas assez laide? Ma fille à qui j'ai donné une éducation si compliquée? Je n'en reviens pas, par exemple!" qui soulignent que la laideur est une qualité souhaitable et même le but d'une longue éducation. Jacques Père sent le besoin de faire des excuses pour son fils: "Il n'y connaît rien, aux femmes."

La question de supériorité revient quand Robert Père dit à

Jacques: "Ce n'est pas la peine de prendre ce petit air photogénique! Tu n'es pas plus malin que nous!" (p. 111). Le mot "photogénique" souligne de nouveau l'idée d'une valeur purement physique. Robert Mère outrée d'entendre que sa fille est "même belle" et "ne fait même pas tourner le lait" demande une épreuve. Lorsque Jacques Père "déshonore" son fils une seconde fois (ainsi que toute la famille), Jacques répond seulement: "Bon. Tant mieux. Ca passera aussi vite" (p. 113). Les circonstances qui l'avaient obligé à se soumettre avant ne semblent plus être assez fortes lorsqu'il s'agit d'épouser une fille qu'il juge indigne. Il avoue de nouveau sa haine pour les pommes de terre au lard et ses dernières paroles à la famille ne semblent montrer qu'une grande lassitude: "Que cela vous serve de révélation ou pas... et si cela peut vous servir de révélation...tant mieux pour vous... Je n'y puis rien, je suis né comme ça...j'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir...(pause)...je suis ce que je suis..." (p. 113).

Ainsi Jacques se trouve-t-il maintenant face à face avec Roberte. Las de l'effort de plaire malgré lui, il est en apparence incapable d'accepter les valeurs de sa famille qu'il méprise.

CHAPITRE V

LE TROISIEME EPISODE

Au début du troisième épisode, le but de Roberte (son "service") est nettement énoncé dans les indications scéniques: "elle essaie de l'intéresser [Jacques], puis, petit à petit, de le séduire" (p. 114). Son désespoir et son malaise en face de Jacques font un grand contraste avec ses mots: "Je suis de naturel très gaie (Elle a une voix macabre)". Ce mélange paradoxal de gaîté et de détresse est aussi le thème de ses premières paroles: "Je suis la gaîté dans le malheur...la détresse gaie...la gaîté dans la mort dans la vie...la joie de vivre, de mourir". Cet appel ne touche point Jacques, qui demeure "obstinément silencieux". Elle essaie de provoquer une réponse: "Vous réfléchissez? moi aussi, des fois, mais dans un miroir". Le double sens de "réfléchir" évoque de nouveau la conception de ce qui est convenable à une femme: non pas la pensée mais la vanité. Cependant Roberte tâche par ce moyen de montrer qu'ils ont quelque chose en commun. Elle devient "de plus en plus sûre d'elle-même".

Le poème qu'elle récite ensuite contient une liste des qualités (souvent contradictoires) par lesquelles elle espère plaire à Jacques: "Je suis légère, frivole, je suis profonde/ Je ne suis ni sérieuse ni frivole..." (p. 115) comme si elle ne savait pas par quel moyen l'atteindre. Le vers clef semble être ici: "Je suis juste ce qu'il vous faut". Jacques l'interrompt pourtant en disant "Parlons d'autre chose". Roberte voit maintenant comment s'y prendre: "Ah...je vous comprends, vous n'êtes pas pareil aux autres. Vous êtes un être supérieur. Tout ce que je vous ai dit était faux...oui...voici une chose qui va vous intéresser.(p. 115). Cette réplique est une des plus importantes de la pièce. Dès ce moment, Jacques commence à s'intéresser de plus en plus sérieusement



à sa fiancée. Elle a, en effet, bien compris: c'est justement que Jacques se sent "pas pareil aux autres."

On peut déjà constater que les répliques de cet épisode sont en quelque sorte différentes des précédentes. Là où nous trouvions toujours un mélange des clichés les plus banaux renforcés et ridiculisés au moyen de certaines déformations ou par l'introduction d'images bizarres à des endroits stratégiques, nous ne trouvons maintenant que des images fantaisistes, souvent contradictoires entre elles, auxquelles il semble manquer une suite logique. Cependant on peut bien juger d'après les réactions provoquées par chaque réplique de ce qui arrive en effet. Parfois l'action est décrite dans les indications scéniques, d'autres fois elle nous est suggérée par les répliques en dépit de leur illogisme apparent. L'intrigue est bien une suite à ce qui précède et elle n'est pas moins banale: les parents de Roberte ont confié à leur fille le soin de ramener Jacques à la raison, et elle le fait par le seul moyen qui soit à sa disposition et qui convienne à son rôle: en le séduisant. Elle est assez maligne pour comprendre la meilleure façon de provoquer son intérêt: elle le flatte d'abord, puis elle commence son premier récit.

Dans l'histoire du cochon d'Inde (p. 115), il y a surtout la présentation de certains thèmes sensuels qui reviennent ensuite avec de plus en plus d'insistance. Il y a d'abord l'évocation de Roberte sur le point de prendre un bain. Les images de l'eau, "la baignoire pleine jusqu'au bord" et de l'humidité, sont ici surtout associées à l'acte de naître; cette association est soulignée dans la dernière phrase "deux petits cochons d'Inde humides et mous, ses petits qui poussaient là." Dans ce récit, Roberte elle-même exprime sa peur de ce phénomène, qui pour Jacques représente toute l'horreur de la maladie, le cancer. Il a toujours son attitude méprisante, il est "froid". Mais dès que Roberte se montre d'accord avec son interprétation (et elle n'a qu'à dire: "Je le sais" pour l'en assurer), Jacques répond: "Ecoutez, vous m'inspirez confiance." (p. 116). Et ensuite il lui raconte l'histoire de sa vie.

Enfant précoce--"Lorsque je suis né, je n'avais pas loin de quatorze ans. C'est pourquoi j'ai pu me rendre compte plus facilement que la plupart de quoi il s'agissait"--il a vite déclaré la guerre à la société. Pour lui "donner satisfaction", "on" (et Jacques reste toujours vague sur ce qu'il entend par "on") essaya d'abord de l'acheter par des promesses de "décorations, des dérogations des décors, des fleurs nouvelles, une autre tapisserie, un autre fond sonore". Les honneurs, les privilèges, les richesses ne le touchèrent point. Jacques préfera ensuite "se retirer" et les promesses devinrent plutôt des menaces: "Ca devait changer, dirent-ils. Ils prendraient les mesures utiles." Pourtant, "Ils m'implorèrent d'espérer, faisant appel à ma compréhension, à tous mes sentiments, à mon amour, à ma pitié." Ceci évoque les paroles de la famille de Jacques, que nous avons déjà analysées. "Pour m'amadouer, on me fit voir des sortes de prairies, des sortes de montagnes, quelques océans... maritimes naturellement...un astre, deux cathédrales choisies parmi les plus réussies..." L'histoire du fils rebelle qu'on fait voyager pour lui changer les idées. Mais Jacques s'est rendu compte de la duplicité humaine: "les gens, ils avaient tous le mot bonté à la bouche, le couteau sanglant entre les dents..." Ceci nous rappelle aussi les répliques de Jacques Mère au début de la pièce. Finalement, il semble que Jacques se sente emprisonné:

> On devait venir me chercher. J'ai voulu protester...ils m'ont trompé...Et comment sortir? Ils ont bouché les portes, les fenêtres avec du rien, ils ont enlevé les escaliers. On ne part plus par le grenier, par en haut plus moyen...pourtant, m'a-t-on dit, ils ont laissé un peu partout des trappes...Si je les découvrais...Je veux absolument m'en aller. Si on ne peut pas passer par le grenier, il reste la cave...oui, la cave... Il vaut mieux passer par en bas que d'être là. Tout est préférable à ma situation actuelle, même une nouvelle. (p. 116-117).

Dans ce discours, nous remarquons la réapparition de plusieurs procédés déjà relevés, surtout dans les énumérations de choses offertes à Jacques "pour [l]'amadouer". Par exemple, la répétition phonique de [de] et [ro] dans les mots "décorations, décors, dérogations";



l'emploi d'un mot concret pour évoquer les idées de richesses et de luxe. L'emploi d'une suite d'expressions indéfinies ("des sortes de...", "quelques...", "un...") indiquent l'indifférence que Jacques aura montrée envers les grandeurs de la nature. La qualification des deux cathédrales "parmi les plus réussies" souligne l'extrême soin qu'on a pris pour amadouer Jacques. Mais à part ces quelques évocations, toute la première partie du discours est composée entièrement d'expressions abstraites. On ne sait jamais bien à qui Jacques fait allusion quand il emploie le pronom "ils". Nous ne pouvons suivre le déroulement de l'action qu'à travers des expressions vagues comme: "on m'assura qu'on porterait remède" ou "Ils prendraient les mesures utiles ". Ce n'est qu'avec l'image du couteau sanglant que Jacques commence à employer régulièrement des mots plus concrets, et nous avons presque tout de suite l'image d'une maison dont il n'arrive pas à sortir. C'est la première fois que nous rencontrons l'image du "haut" et du "bas": "Par en haut, plus moyen..." "Si on ne peut pas passer par le grenier, il reste la cave..." "Il vaut mieux passer par en bas qu'être là..."

La réponse de Roberte est très importante ici: "Oh oui, la cave...je connais toutes les trappes..." et Jacques dit pour la première fois: "Nous pourrions nous entendre" (p. 117). Ayant cherché à s'enfuir par le haut, il accepte maintenant d'essayer la cave, et lorsqu'il trouve que Roberte s'y connaît dans ce domaine, il accepte son aide.

La réplique suivante de Roberte semble être sans aucun lien logique avec les précédentes. Cependant il se peut qu'au lieu de changer le sujet, elle ne fasse que commencer des efforts pour l'aider-- et aussi pour faire son "service". Ici apparaît pour la première fois l'image des chevaux, qui sera présentée avec encore plus de force ensuite dans deux récits suivants. Le mot "cheval" semble en effet signifier pour Jacques l'"histoire" de chevaux, puisqu'il répond: "Dites-moi vos chevaux" et que Roberte lui raconte ensuite deux histoires. Cette phrase est frappante du fait que le verbe "dire"

gouverne d'habitude un objet abstrait et serait donc ici un raccourci de "Parlez-moi de...".Les indications scéniques deviennent de plus en plus importantes à partir de ce point, puisque en décrivant surtout les réactions de Jacques, elles permettent de comprendre ce que représentent pour lui les récits de Roberte. Il faut aussi noter ici qu'avec le mot "chevaux", la répétition du son [ʃ] devient de plus en plus fréquente. Au cours de l'histoire du meunier il apparaît souvent dans les mots "chien" et "chiots". Cette histoire contient précisément les mêmes éléments que celle du cochon d'Inde: il s'agit surtout de naissance, et de grandes quantités d'eau. La menace exprimée par la peur de Roberte dans la première histoire est beaucoup plus forte ici, dans la noyade tragique de l'enfant du meunier, suivie de la folie et de la mort des parents. Jacques se montre légèrement intrigué à la première mention d'erreur tragique ("Ah Ah!") et il est ensuite "un peu amusé, il sourit" (p. 118). Puis, "A mesure que Roberte raconte son histoire, le sourire de Jacques devient un rire largement épanoui, calme encore." C'est peut-être ce mot un peu inquiétant, "encore", qui donne le premier indice d'une lente montée de la tension dramatique, suivie par une crise. Les indications qui accompagnent la prochaine réplique de Roberte sont plus nettes: "Les deux, très lentement au départ; déclamation; le mouvement s'intensifiera progressivement, durant la scène qui va suivre; se ralentira à la fin." (p. 118). Jacques apparaît "très satisfait de l'histoire" et il dit: "J'aime vos chevaux. Ils sont enivrants. Dites encore un chien, un cheval."

A l'histoire de la mort d'un cheval enterré vif, Jacques préfère celle du cheval brulé vif. L'image de l'eau est remplacée par celle de la chaleur et de la sécheresse: "le feu roule par en dessous...l'air sec, la poussière toute rouge." (p. 118). Le thème de la mort est de nouveau évoqué dans les détails des cadavres desséchés et dans la description rythmée des rues vides: "Pas un homme dans les rues vides. Pas une bête. Pas un oiseau. Pas une herbe, fût-elle sèche, pas une mouche..." Jacques ne peut

s'empêcher de s'exclamer alors: "Métropole de mon futur!" Est-ce donc une résignation de sa part? Peut-on appeler une acceptation si exubérante--bien qu'il s'agisse d'un enthousiasme provoqué par des récits de mort--une résignation?

Du moment où le cheval fait son apparition, il est évident que Roberte et Jacques ("soudain heureux") se perdent dans le rythme du récit. Jacques ne fait que répéter les "han! han!" "à toute allure, au galop, à toute allure, au galop...Oh oui, han, han! han! au galop, au galop, au plus grand galop!" que Roberte lui décrit. Roberte fait jouer aussi le rythme des sabots..."clic...clac...clic... clac...". Jacques devient de plus en plus impatient: "Je sais ce qui va se passer. Mais vite...vite...la suite!" (p. 119). Roberte: "Il frémit...il a peur...l'étalon..." A ce moment, "une crinière enflammée passe d'un bout à l'autre de la scène". C'est toujours Roberte qui dirige la situation, mais les répliques de Jacques deviennent plus longues et plus excitées que les siennes, pleines d'images de feu et surtout de douleur: "Oh quels bonds flambants, flambants, flambants!"..."Il hurle de peur, il hurle de douleur,... il a des ailes de flammes!" Malgré son impatience, Jacques dit à Roberte: "arrêtez, arrêtez, Roberte. C'est trop vite...pas si vite..." et ensuite "Il brûle trop vite...Ca va finir! Fais durer encore le feu..." La réaction de Roberte est assez significative ici; si Jacques paraît tout entier absorbé par le récit, elle en est assez détachée pour remarquer l'emploi de son nom:

> Roberte, à part: Oh...il m'a appelée par mon prénom...il va m'aimer! (p. 119).

C'est cet emploi familier de son nom qui est pour elle un signe d'amour et non les réactions sensuelles qu'elle a provoquées chez son fiancé, qui la laissaient froide. Finalement, il n'y a plus que Roberte qui parle: elle décrit la réduction du cheval à une "poignée de cendres".

A ce point, il y a un changement soudain et complet d'images; de la sécheresse, de la chaleur, nous passons de nouveau à l'humitidé et à la fraîcheur. C'est Jacques qui, "épuisé", demande à assouvir

sa soif: "J'ai la gorge sèche, ça m'a donné soif...De l'eau... de l'eau. Ah! comme il flambait, l'étalon..que c'était beau... quelle flamme...j'ai soif." Et Roberte, qui connaît bien la cave, s'identifie complètement à toutes les images d'endroits bas, obscurs, humides, cherchant en même temps à le rassurer et à l'inviter: "Viens...ne crains rien...je suis humide...j'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses. Je m'enlise. Mon vrai nom est Elise. Dans mon ventre il y a des étangs, des marécages. J'ai une maison d'argile. J'ai toujours frais...Il y a de la mousse".(p. 120). Ce dernier passage est évidemment à double sens, après quoi les évocations deviennent de plus un plus explicitement érotiques, mêlées à des images d'animaux qui aiment l'obscurité et l'humidité. Et la phrase: "Je t'enlace de mes bras comme des couleuvres" ne peut manquer d'évoquer l'idée de la femme qui séduit l'homme pour le détruire. C'est aussi un rappel des images de hauteur et de bassesse. A la fin de cette partie, l'image des cheveux "qui pleuvent" termine par une inondation massive de répétition du son [u]: "Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes, mes épaules nue dégoulent tout dégoule, coule, tout dégoule, le ciel dégoule, les étoiles coulent dégoulent, goulent..."(p. 120). Le mot "dégouler", lui-même pas dans le lexique, se rapproche beaucoup de "dégouliner" et pourrait évoquer en même temps "goulée", "goulet" et même "goule".

La prochaine réplique--la réaction de Jacques "extasié"-- reprend la répétition des [ʃ] et surtout de [ʃa] qui devient maintenant un thème central. Ceci marque la fin de ce discours rythmé aux images de feu et d'humidité, bref, la fin de l'acte d'amour, mais non pas de la séduction. Jacques doit toujours se prononcer sur l'avenir; il ne s'est pas encore déclaré en faveur du mariage.

Le jeu de mots qui suit et qui termine la scène tourne autour du chapeau de Jacques. C'est Roberte qui commence le jeu en demandant à Jacques ce qu'il a sur la tête, l'invitant à l'enlever, à se mettre à son aise. Elle le vouvoie toujours, bien qu'il l'ait

tutoyée juste avant.

Le dialogue qui suit, jusqu'au moment où Jacques enlève son chapeau, ressemble à un rite par la cadence et surtout par la répétition de [ʃa]. C'est sur ce mot "chat" que se construit tout le dialogue et il devient évident ici qu'il est employé pour ses associations de vocabulaire sexuel. Roberte dit: "Je donne ma langue au chat." et ensuite, "Mon Jacques, chez moi, vous serez chez vous. J'en ai, j'en ai tant que vous voudrez, des quantités. Jacques:...de chapeaux? Roberte II: non, des chats,...sans peau." (p. 121). Elle continue: "Dans la cave de mon château, tout est chat..." et il semble que ce mot représente pour elle une langue entière: "Pour y désigner les choses, un seul mot: chat". Dans ce passage, tout contribue à ce thème de sexualité: le jeu de la devinette, la répétition du mot "chat", la déclaration de Roberte qu'elle en a "tant que vous voudrez, des quantités..." et l'image de profondeur évoquée de nouveau par le mot "cave".

"Il y devient facile de parler" s'oppose au silence de Jacques au début de la pièce et au début du troisième épisode. A présent, ce qui l'intéresse, ce sont des détails domestiques: "...j'ai bien sommeil, dormons...apporte-moi des nouilles froides, de la limonade tiède et pas de café..." (p. 122). Et Roberte traduit toujours "Chat, chat, chat." La révolte est complètement oubliée et Jacques ne parle plus que de dormir et de manger. Lorsque Roberte montre sa main à neuf doigts, Jacques s'exclame: "Oh, oui! c'est facile de parler...Ce n'est même plus la peine...Oh! vous avez neuf doigts à votre main gauche? vous êtes riche, je me marie avec vous..." C'est donc là la dernière soumission: il accepte la langue "chat", n'ayant rien à ajouter, et finalement il accepte même les valeurs de ses parents. Ses dernières paroles rappellent comment, dans le deuxième épisode, il était préoccupé au sujet des mouchoirs, qui devaient être compris dans la dot; il n'épousera pas Roberte par amour, mais parce que c'est un mariage avantageux.

Cependant, on peut se demander si son attitude a jamais été très éloignée de celle de ses parents. Jacques n'est pas plus sympathique au cours de cet épisode qu'auparavant. Son idéalisme est toujours aussi négatif, un refus de se préoccuper de valeurs qu'il méprise mais qu'il accepte parfois sans s'en apercevoir. Son attitude envers Roberte est presque brutale, et même lorsqu'il accepte de l'épouser il n'est pas question d'un idéal de l'amour mais plutôt des mobiles les plus terre à terre. En général le public préfère avoir de la sympathie pour les héros révoltés qui sont seuls contre le monde, mais il n'est vraiment pas plus facile de s'identifier à Jacques qu'aux autres, et un spectateur qui serait parent d'un enfant ingrat pourrait tout aussi bien s'identifier aux parents; M. Lemarchand a plus ou moins accepté cette version, trouvant que le dénouement représente le retour au bon sens de Jacques et le bonheur pour tous.

La danse qui termine la pièce pendant que Jacques embrasse sa fiancée "doit provoquer chez les spectateurs un sentiment pénible, un malaise, une honte." (p. 122). Dans l'obscurité épaisse qui suit, "On n'entend plus que leurs gémissements de bêtes..." C'est en ce moment que les personnages perdent toute identité individuelle lorsqu'ils sont réduits à l'absurdité de cette danse triomphale où ils ne s'expriment plus que par des bruits d'animal. Quand la lumière grise du début de la pièce reapparaît, nous ne voyons plus que Roberte "accroupie enfouie sous sa robe. On voit seulement sa figure pâle, aux trois nez, se dandeliner, et ses neuf doigts s'agiter comme des reptiles." (p. 123). La soumission de Jacques est donc une soumission aux puissances obscures animales, représentées en la personne de Roberte, la fiancée qui a fait son devoir. Quand on se rappelle la timide jeune fille des deux premiers épisodes, on ne peut croire que cette agressivité représente un trait de caractère personnel mais elle serait plutôt un aspect de Roberte en tant que femme. Accomplir la soumission de Jacques était bien la mission dont ses parents l'avaient chargée, et elle l'a accomplie par des moyens qui lui étaient plus instinctifs que conscients.



CHAPITRE VI

CONCLUSIONS SUR LA STRUCTURE DE LA PIECE

En nous servant de cette analyse des personnages comme base, nous pouvons maintenant tirer quelques conclusions sur leur valeur dans la pièce et de là sur la structure et la signification de l'oeuvre.

En premier lieu, nous avons pu constater la banalité de ces personnages qui représentent tous, même Jacques et Roberte, des clichés de la famille bourgeoise. Chacun a quelques traits assez simples auxquels il est fidèle au cours de la pièce. Jacques, qui est considéré par tous les personnages comme un être différent, semble l'être seulement par son mépris plutôt que par des valeurs positives qui s'opposent à celles de sa famille, et son manque de précision sur les causes de son mépris ainsi que son côté matérialiste font que même sa soumission ne représente pas un changement de caractère: il est toujours conforme à lui-même. Seule Roberte donne l'impression à première vue d'avoir changée, mais la timidité de la fiancée et la puissance des instincts qui la poussent à s'assurer de son avenir conjugal sont au fond deux aspects du même cliché. Les arguments employés par les personnages et leur attitude les uns envers les autres se sont aussi révélés des plus banaux.

Il en résulte que à aucun moment nous ne pouvons avoir de la sympathie pour les personnages. La qualité des images qui suggèrent des associations désagréables, les déformations phoniques et syntaxiques, les répétitions et les rimes inattendues, les mots hors de leurs contextes usuels, les contradictions de deux clichés juxtaposés où l'on n'en attendait qu'un seul et la contradiction tout court, tous ces procédés ont contribué à rendre les personnages ridicules juste au moment où ils se prennent eux-mêmes le plus au sérieux. Il s'y ajoute la destruction de l'illusion dramatique par des références au contexte théâtral que nous avons remarquée trois

fois au cours des deux premiers épisodes.

L'action de la pièce que nous avons analysée à travers les personnages n'est pas moins banale. Chacun des trois épisodes constitue en soi une situation de famille courante et quoi de plus conventionnel que l'union en fin de pièce des deux fiancés?

Quel est donc l'intérêt d'un tel déploiement de clichés? Pour répondre à cette question il serait utile de considérer les deux premiers épisodes séparément. Au cours des deux premiers, la banalité est l'objet d'une satire féroce. Tous les procédés relevés ci-dessus nous empêchent de nous identifier aux personnages, en les rendant illogiques et absurdes, et constituent l'aspect insolite de la pièce. Ces procédés ont souvent aussi la fonction de détruire l'illusion dramatique et d'empêcher ainsi la montée de la tension. Du moment que cette tension n'est pas grande et que l'intensité de la situation émotive ne risque donc pas de nous menacer, le choc provoqué par l'insolite fera rire seulement. L'insolite ici contraste non seulement avec les situations et les personnages banaux mais avec les clichés dont la plus grande partie du langage est composé.

Dans le troisième épisode cependant, le mélange de banal et insolite est d'une autre sorte. Bien que nous puissions toujours distinguer les traits de caractère de Jacques et de Roberte, on insiste ici surtout sur l'action, et nous nous demandons surtout quel sera le résultat de cette entrevue. La satire a une place beaucoup plus limitée parce que son objet, le banal, est beaucoup moins en évidence, premièrement parce que les personnages ne sont plus que deux, et justement les deux qui ont été jusque là les moins satirisés, deuxièmement parce que dans le langage il n'y a presque plus de clichés pour servir de base à l'humour de choc. Le langage de cet épisode est beaucoup plus imagé, mais les images, qui sont souvent en elle-mêmes insolites, contiennent cependant des symboles assez banals, par exemple, celui du cheval, du feu, et le thème de l'humidité,

le thème de la profondeur physique et le thème des animaux, surtout des reptiles. Et on ne doit surtout pas oublier ici l'effet du rythme, souligné par les indications scéniques, qui suggère les montées et les retombées de la tension jusqu'à la fin de la pièce. L'illusion dramatique, loin d'être détruite dans cet épisode, est très soigneusement maintenue par la juxtaposition des trois récits qui sont de plus en plus cadencés jusqu'au moment des "chats". La répétition phonique joue un rôle très important ici aussi. La qualité souvent repoussante des images nous empêche toujours d'avoir de la sympathie pour les personnages mais non pas de nous laisser entraîner par le mouvement de l'épisode. La situation reste aussi banale qu'avant, mais cet épisode où le cliché fait place à l'insolite n'est plus autant risible que grotesque et la danse à la fin, qui provoque une "sentiment pénible, un malaise, une honte" incarne l'impression laissée par toute la pièce. Le spectateur, pris par la tension dramatique, se sent menacé au cours de ce dernier épisode. Le choc de l'insolite n'évoque donc plus une réaction confortable de rire, mais plutôt un malaise vis à vis de cette soumission aux puissances sinistres si bien représentées par la dernière apparition de Roberte.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons essayé d'appliquer une méthode valable pour l'analyse d'une pièce de Ionesco. Les conclusions que nous avons pu en tirer au sujet de Jacques et la Soumission ne s'appliquent évidemment qu'à cette pièce; nous ne prétendons nullement avoir fait des découvertes sur toute l'oeuvre de Ionesco. Il serait intéressant de poursuivre ce genre d'étude ~~par rapport à~~ sur d'autres pièces de cet auteur pour comparer les résultats, ce qui permettrait alors de faire des généralisations plus larges. Cependant nous croyons que nos conclusions sur la valeur de cette méthode critique par rapport à d'autres méthodes possibles ont une importance qui pourrait s'étendre au-delà de l'étude des oeuvres de Ionesco.

Dans notre critique sur Jacques, les abstractions que nous avons faites des personnages nous ont amenés à déterminer une structure bien nette qui comporte deux parties principales. Dans la première, la structure du langage est telle que la tension dramatique est continuellement détruite. L'emploi simultané de lieux communs et de l'élément insolite dans le langage provoque le rire, lequel, étant donné que les émotions des spectateurs ne sont pas engagées, est plutôt satirique. Dans la deuxième partie, cependant, la structure du langage permet une lente montée de la tension dramatique pour aboutir à une crise où le spectateur est impliqué. L'insolite du langage l'emporte sur les clichés et le spectateur se sent plutôt menacé.

Nous espérons avoir toujours justifié nos abstractions à partir du langage mais nous n'avons voulu en aucune sorte prétendre avoir épuisé le fonds des interprétations valables des faits de langage ou des autres interprétations qui dépendent de ces faits. L'essentiel pour nous a été d'établir la validité méthodologique des procédés que nous avons employés et d'en démontrer l'utilité.



BIBLIOGRAPHIE D'OEUVRES CRITIQUES SUR IONESCO:

(Anon.) "Auto-Interview: Que faut-il penser de la nouvelle pièce d'Eugène Ionesco, Tueurs [sic] Sans Gages? Ionesco répond à Eugène,"Express (26 fév. 1959).

(Anon.) "A School of Vigilance," Times Literary Supplement (4 mars 1960).

Abirached, Robert. "Eugène Ionesco," Ecrivains d'Aujourd'hui, 1940-1960: Dictionnaire Anthologique et Critique, ed. Bernard Pingaud. (Paris, 1960) 285-293.

__________. "Ionesco et Les Chaises," Les Etudes, CCXC (sept. 1956) 116-120.

Alter, André. "Les Chaises d'Eugène Ionesco," Terre Humaine, 19-21 (juillet-août 1952) 183-186.

Anouilh, Jean. "Du Chapitre des Chaises," Le Figaro (23 avril 1956); Cahiers des Saisons, 15 (hiver 1959).

Aubarède, Gabriel d'. "Une Heure avec Ionesco," Nouv. Litt. (8 mars 1962) 1,7.

Bajini, Sandro. "Ionesco: Théâtre II; Le Rhinocéros," Il Verri, III,4, (aug. 1959) 88-90.

Barbour, Thomas. "Beckett and Ionesco," Hudson Rev., XI, 2 (1958) 271-277.

Barjon, Louis. "Un Sage en Habit de Fou: Ionesco," Etudes,6 (1959) 306-318.

Bastien, Hermas. "Erotisme et Technique," Médecine et Hygiène (10 avril 1960).

Bataille, Nicolas. "La Bataille de la Cantatrice," Cahiers des Saisons, 15 (hiver 1959) 245-248.

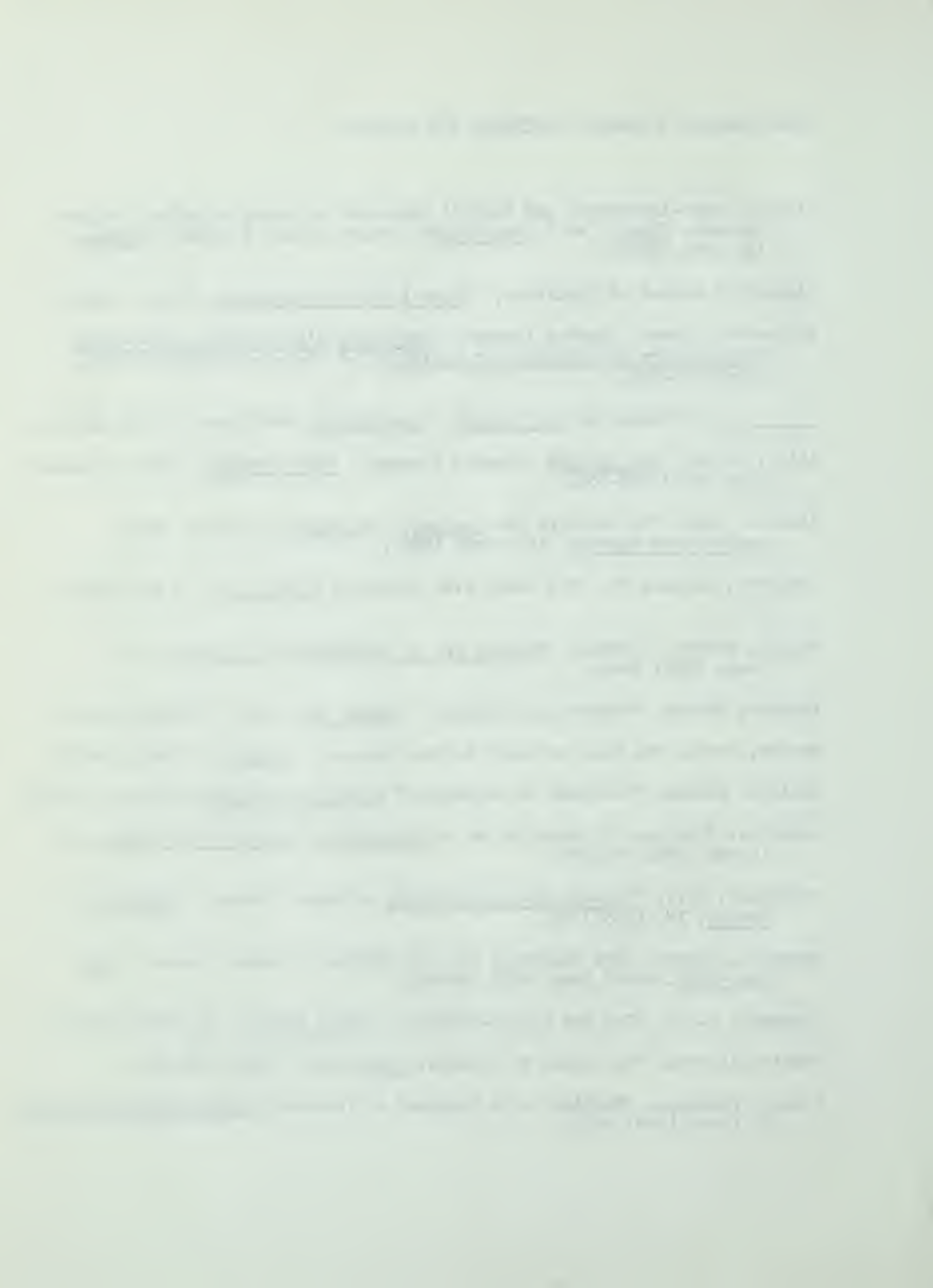
Beigbeder, Marc. "Comment S'en Débarrasser d'Eugène Ionesco," Théatre de France, IV, (1955) 66.

Benmussa, Simone. "Les Ensevelis dans le Théâtre d'Eugène Ionesco." Cah. Ren.-Barr. 22-23 (mai 1958) 197-207.

Blanchet, M.-Cl. "Dix Ans D'Anti-Théâtre," Marche Romane, 10,(1960) 107-117.

Boatto, Alberto. "Il teatro di Ionesco," Ponte, XVII (1961) 888-897.

Bonzon, Philippe. "Molière ou le Complexe de Ionesco," Perspectives du Théâtre 2, (fév. 1960) 7-10.



Dort, Bernard. "L'Avant-Garde en Suspens," Théâtre Populaire, 18 (1er mai, 1956) 41-48.

_________. "Sur une avant-garde: Adamov et quelques autres," Théâtre d'Aujourd'hui, 3 (sept.-oct. 1957) 13-16.

Doubrovsky, J.S. "Ionesco and the Comedy of the Absurd," Yale French Studies, 23 (été 1959) 3-10; "Le Rire d'Eugène Ionesco," Nou.NRF 86 (1 fév. 1960) 313-323.

Dukore, Bernard F. "The Theatre of Ionesco: A Union of Form and Substance," Educational Thea. Journ., XIII (1961) 174-181.

Dumur, Guy. "Ionesco des Pieds à la Tête", Arts 758 (20-26 jan. 1960) 1.

Duvignaud, Jean. "Au-delà du langage," Théâtre de France, IV (1955) 64-65.

_________. "La Dérision", Cahiers Ren.-Barr., 29 (fév. 1960) 14-22.

Eastman, Richard M. "Experiment and Vision in Ionesco's Plays," Modern Drama IV (1961) 3-19.

Elvin, R. "Ionesco fait école à Londres," Nouv. Litt. (9 juin 1960) 11.

Esslin, Martin. "The Absurdity of the Absurd," Kenyon Review XXII (1960) 670-673.

_________. "Ionesco and the Creative Dilemma," Tulane Dr. Rev.,VII, 3, (1963) 169-179.

_________. "The Theatre of the Absurd," Tulane Dr. Rev. IV, 4, (mai 1960) 3-15.

_________. The Theatre of the Absurd, (New York: 1961).

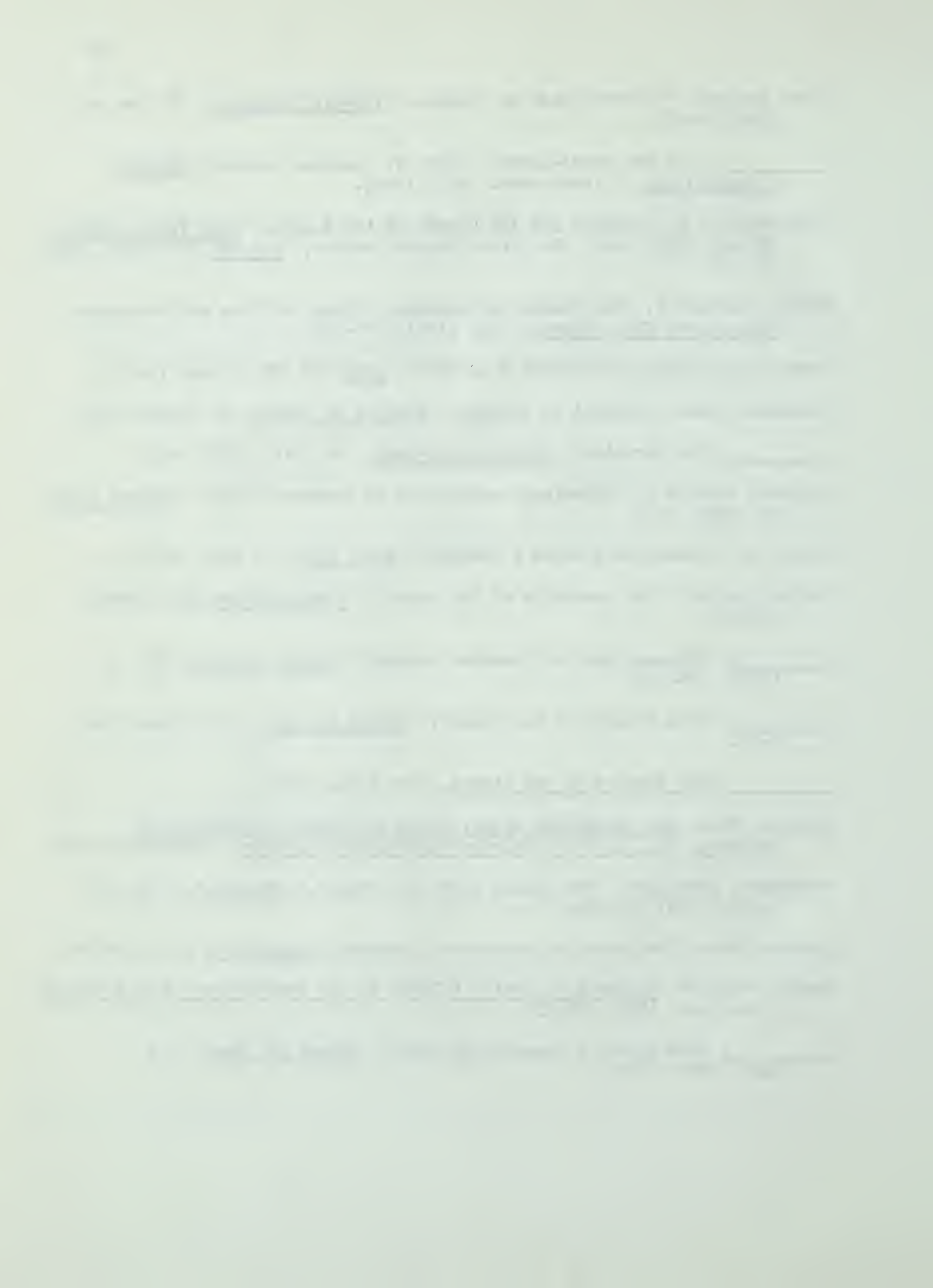
Fechter, Paul. Das Europäische Drama: Geist und Kultur im Spiegel des Theaters, Vol. III: Vom Expressionismus zur Gegenwart, (Mannheim: 1958).

Fernandez, Dominique. "Une longue pièce de Ionesco," Nou.N.R.F., VII, 76 (avril 1959) 707-711.

Fischer-Föbus. "Was kann man machen mit Ionesco?" Augenblick, III, 3,44-46.

Fowlie, Wallace. Dionysus in Paris: A Guide to the Contemporary French Theater (New York: 1960) 229-237.

_________. "New Plays of Ionesco and Genêt," Tulane Dr. Rev., V, 1 (sept. 1960) 43-48.



__________. "The New French Theater: Artaud, Beckett, Genêt, Ionesco," Sewannee Review, LXVII, 4 (aut. 1959) 643-657.

Geissler, Rolf. "Ionesco-Zeitloses Theater?" Neue Deutsche Hefte, 60, (juill. 1959)339-343.

Girard, Denis. "L'Anti-Théâtre d'Eugène Ionesco," Modern Languages, XL, 2 (juin 1959) 45-52.

Glicksberg, Charles I. "Ionesco and the Aesthetic of the Absurd," Arizona Quarterly, SVIII (1962) 293-303.

Gouthier, Henri. "Eugène Ionesco", Table Ronde, 137 (mai 1959) 176-180.

__________. "Un Théâtre humain de la Cruauté," Table Ronde, 147 (mars 1960) 178-181.

Greshoff, C.J. "A Note on Ionesco," French Studies, XV (1961) 30-40.

Grossvogel, David I. Four Playwrights and a Postscript, Cornell UP (Ithaca: 1961) 49-83.

__________. "Ritual and Circumstance in Modern French Drama," Esprit Créateur, II, 166-174.

__________. The Self-Conscious Stage in Modern French Drama, Columbia UP (New York: 1958) 313-318.

Guicharnaud, J. "A World Out of Control: Ionesco," Modern French Theater From Giraudoux to Beckett, Yale UP (New Haven: 1961) 178-192.

__________. "The 'R' Effect," Esprit Créateur, II, 159-165.

Hooker, Ward. "Irony and Absurdity in the Avant-Garde Theater," Kenyon Rev. XXII (1960) 436-454.

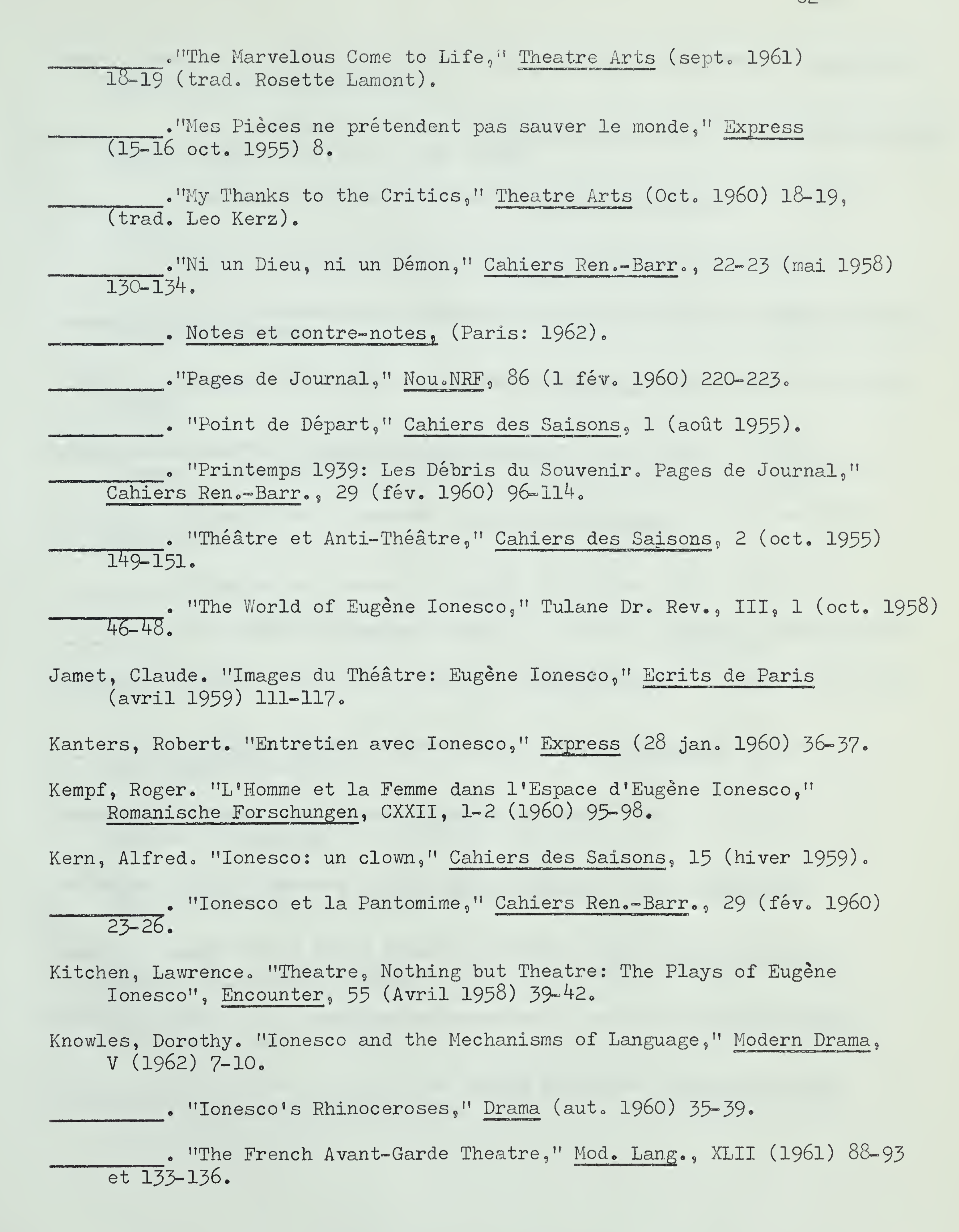
Hughes, Catherine. "Ionesco's Plea for Man," Renascence, XIV (1962) 121-125.

Humeau, Edmond. "Eugène Ionesco, ou le Théâtre de la Contradiction," Preuves 32 (oct. 1953) 84-86.

Ionesco, Eugène. "L'Auteur et ses problèmes," Revue de Metaphysique et de Morale, 68 (1963) 415.

__________. "Depuis dix ans, je me bats contre l'esprit bourgeois et les tyrannies politiques," Arts, 758 (20-26 jan.) 5.

__________." Eugène Ionesco ouvre le Feu", Théâtre dans le Monde, VIII, 3 (aut. 1959) 171-202.



__________. "The Marvelous Come to Life," Theatre Arts (sept. 1961) 18-19 (trad. Rosette Lamont).

__________. "Mes Pièces ne prétendent pas sauver le monde," Express (15-16 oct. 1955) 8.

__________. "My Thanks to the Critics," Theatre Arts (Oct. 1960) 18-19, (trad. Leo Kerz).

__________. "Ni un Dieu, ni un Démon," Cahiers Ren.-Barr., 22-23 (mai 1958) 130-134.

__________. Notes et contre-notes, (Paris: 1962).

__________. "Pages de Journal," Nou.NRF, 86 (1 fév. 1960) 220-223.

__________. "Point de Départ," Cahiers des Saisons, 1 (août 1955).

__________. "Printemps 1939: Les Débris du Souvenir. Pages de Journal," Cahiers Ren.-Barr., 29 (fév. 1960) 96-114.

__________. "Théâtre et Anti-Théâtre," Cahiers des Saisons, 2 (oct. 1955) 149-151.

__________. "The World of Eugène Ionesco," Tulane Dr. Rev., III, 1 (oct. 1958) 46-48.

Jamet, Claude. "Images du Théâtre: Eugène Ionesco," Ecrits de Paris (avril 1959) 111-117.

Kanters, Robert. "Entretien avec Ionesco," Express (28 jan. 1960) 36-37.

Kempf, Roger. "L'Homme et la Femme dans l'Espace d'Eugène Ionesco," Romanische Forschungen, CXXII, 1-2 (1960) 95-98.

Kern, Alfred. "Ionesco: un clown," Cahiers des Saisons, 15 (hiver 1959).

__________. "Ionesco et la Pantomime," Cahiers Ren.-Barr., 29 (fév. 1960) 23-26.

Kitchen, Lawrence. "Theatre, Nothing but Theatre: The Plays of Eugène Ionesco", Encounter, 55 (Avril 1958) 39-42.

Knowles, Dorothy. "Ionesco and the Mechanisms of Language," Modern Drama, V (1962) 7-10.

__________. "Ionesco's Rhinoceroses," Drama (aut. 1960) 35-39.

__________. "The French Avant-Garde Theatre," Mod. Lang., XLII (1961) 88-93 et 133-136.



Lamont, Rosette C. "The Metaphysical Farce. Beckett and Ionesco," French Rev. XXXII, 4 (fév. 1959)319-328.

_________. "Air and Matter: Ionesco's Le Piéton de l'Air et Victimes du Devoir," French Review, XXXVIII, 3 (jan. 1965).

_________."The Hero in Spite of Himself," Yale French Stud., 29 (1962) 73-81.

_________. "The Outrageous Ionesco," Horizon, III (mai 1961) 89-97.

_________. "The Proliferation of Matter in Ionesco's Plays," Esprit Créateur, II (1962) 188-197.

Laubreaux, Raymond. "Situation de Ionesco," Théâtre d'Auj. (jan.-fév. 1959) 42-45.

Lemarchand, Jacques. "Jacques ou la Soumission. Le Tableau, d'Eugène Ionesco, au Théâtre de la Huchette," Figaro Litt. (22 oct. 1955) 12.

_________. "Les Débuts d'Ionesco," Cahiers des Saisons, 15 (hiver 1959) 215-218.

_________. "Spectacles Ionesco," Nou.NRF, 36 (1 déc. 1955) 1148-1153.

_________. "Le Théâtre d'Eugène Ionesco," préface à Théâtre I (Paris:1954).

Lerminier, Georges. "Clés pour Ionesco," Théâtre d'Auj., 3 (sept.-oct. 1957) 3-5.

_________. "Eugène Ionesco, Auteur comique," L'Age Nouveau, XI, 96 (mars 1956) 115-116.

Lesseyran, Jacques. "La France, laboratoire dramatique, de Jarry à Ionesco," French Rev., XXXV (1961) 127-136.

Loetscher, Hugo. "Ionescos Mörder ohne Bezahlung," Das Neue Forum VII, 14 (1957-58) 210-214.

Lutembi. "Contribution à une Etude des Sources de la Cantatrice Chauve," Cahiers du Coll. de 'Pataphy., 8-9, pp. 87-89.

Macabru, Pierre. "Un Dramaturge en Mouvement: Ionesco," Signes du Temps, I, 4 (avril 1959) 37-38.

_________. "Le Théâtre étranger de langue française," Signes du Temps, I, 8-9 (août-sept. 1959) 32-33.

Marcel, Gabriel. "La Crise du Théâtre et la Crépuscule de l'Humanisme," Revue Théâtrale, 39.

__________. "Sommes-nous tous des rhinocéros?" Nouv. Litt. (28 jan. 1960) 10.

__________. "Terre à Terre," Nouv. Litt. (21 fév. 1963) 12.

Marowitz, Charles. "Anti-Ionesco Theatre," Encore, VII, 4 (juil.-août 1960) 6-8.

Martinez, Trino. "Ionesco en Espagne," Cahiers des Saisons, 15 (Hiver 1959), 279-281.

Maulnier, Thierry. "Théâtre et critique," Revue de Paris, LXX (mai, 1963) 133-135.

Mauri, Silvana. "La Lezione di Ionesco," Sipario, 179, 27.

Mauroc, Daniel. "Le Théâtre de Ionesco," Nou.NRF, 7 (1953) 149-151.

Mayer, Hans. "Ionesco und die Ideologien," Sinn und Form, XIV (1962) 684-693.

McCarten, John. "Charging Through the Bogs," New Yorker (jan. 1962) 66-67.

Mora, Edith. "Ionesco: 'Le Rire? L'Aboutissement d'un Drame!" Nouv. Litt., 1686 (24 déc. 1959).

Moro, Russ. "Climat d'une Création: Rhinocéros, d'Eugène Ionesco," Perspectives du Théâtre, 2 (fév. 1960) 17-19.

Morretta, Angelo. "Eugène Ionesco anno zero," La Fiera Letteratura, 18 (4 mai, 1958) 1-2.

Moussy, Marcel. "De Victor à Jacques, ou de la Révolte à la Soumission," Cahiers Ren.-Barr., 29 (fév. 1960) 27-28.

Muller, André. "Techniques de l'Avant-Garde," Théâtre Pop., 18 (1er mai, 1956) 21-29.

Murray, Jack. "Ionesco and the Mechanics of Memory," Yale French Stud., 29 (1962) 82-87.

Neveux, Georges. "Sous la Loupe," Cahiers des Saisons, 15 (hiver 1959).

Nicoletti, Gianni. "Théâtre d'Aujourd'hui: Ionesco et Beckett," Biennale di Venezia, 30 (jan.-mars 1958) 33-37.

Picon, Gaëtan. Panorama de la Nouvelle Littérature Française (Paris: 1960).

Pronko, Leonard C. "The Anti-Spiritual Victory in the Theater of Ionesco," Modern Drama, II, 1 (mai 1959) 29-35.

_________. Avant-Garde: The Experimental Theater in France (Berkeley: 1959) 59-111.

_________. "Beckett, Ionesco, Schehadé: The Avant-Garde Theater", Modern Language Forum, LXII, 2 (déc. 1957) 118-123.

_________. "The Prelate and the Pachyderm: Rear Guard and Vanguard Drama in the French Theater," Modern Drama, IV (1961) 63-71.

Pucciani, Oreste F. "Où Va Ionesco?" French Review, XXXV (1961) 68-71.

Quatrezoneilles. "Le Verbe s'est fait cadavre," Cahiers des Saisons, 15 (hiver 1959) 240-241.

Reed, Muriel. "Ionesco, l'Autore più discusso del Teatro contemporaneo," Il Dramma, 255 (déc. 1957) 88-92.

Robbe-Grillet, Alain. "Eugène Ionesco," Critique, 73 (juin 1953) 564-565.

Rosenberg, M. "A Metaphor for Dramatic Form," Journ. of Aesth. and Art Crit., XVII (1958-59) 174-180.

Rossum-Guyon, F. van. "Notes sur les structures et la signification du théâtre de Ionesco," Levende Talen, 216 (1962) 490-496.

Robertson, Nan. "Ionesco: Indebted to Kafka and the Marx Brothers," N.Y.Times Drama Section (8 jan. 1961).

Roy, Claude. "Eugène Ionesco," L'Homme en Question (Paris: 1960) 354-359.

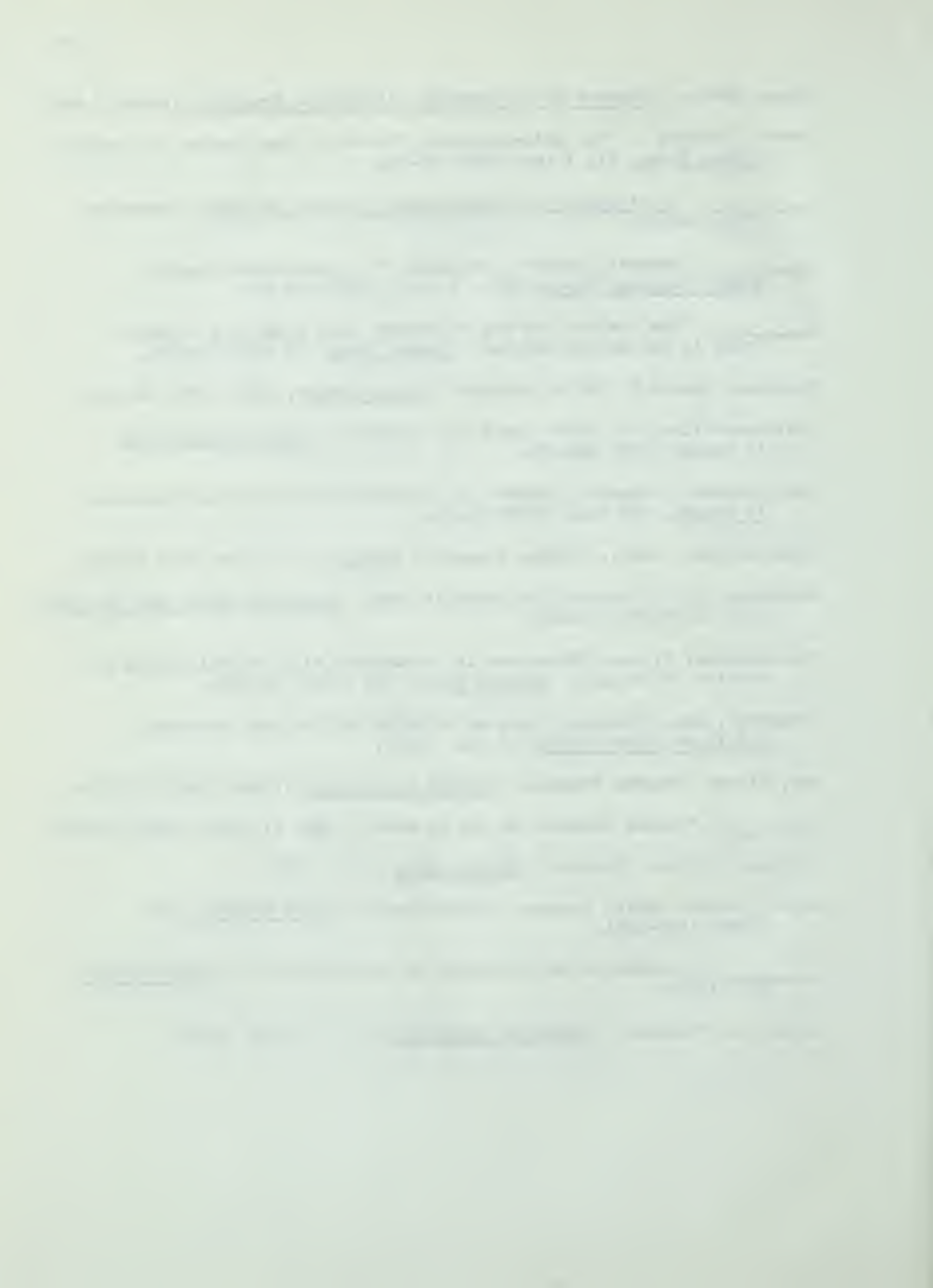
_________. "Eugène Ionesco: Le Roi se meurt," NRF, XI (fév. 1963) 348-350.

Saroyan, William. "Ionesco," Theater Arts (juil. 1958).

Saurel, Renée. "Saint Ionesco, l'Anti-Brecht," Temps Modernes, 158 (1959) 1656-1661.

_________. "Ionesco ou les blandices de la culpabilité," Temps Modernes, 103 (1954).

Savini, A. "Ionesco," L'Approdo Letterario, IV, 3 (1958) 83-87.



Schechner, Richard. "The Enactment of the 'Not' in Ionesco's Les Chaises," Yale French Stud., 29 (1962) 65-72.

__________. "The Inner and the Outer Reality," Tulane Dr. Rev., VII, 3 (1963) 180-186.

__________. "An Interview with Ionesco," Tulane Dr. Rev., VII, 3 (1963) 163-168.

Schérer, Jacques. "L'Evolution de Ionesco," Lettres Nouv., 1 (mars-avril 1960) 91-96.

Selz, Jean. "L'Homme encombré d'ionesco," Lettres Nouv., 53 (oct. 1957) 477-482.

__________. "Un Nouveau Ionesco," Lettres Nouv. n.s., 1 (4 mars 1959) 32-33.

Sénart, Philippe. Ionesco, Editions Universitaires (Paris: 1964).

Simon, Alfred. "De la difficulté d'être fhinocéros," Esprit, 4 (1960) 727-730.

Soupault, P. "Eugène mon ami," Cahier des Saisons, 15 (hiver 1959).

Stange, C.R. "Der Wahn als das Natürliche," Schweizer Rundschau, 58 (1958-59) 180-182.

Strem, George. "The Anti-Theatre of Eugène Ionesco," Twentieth Century (Melbourne), XVI (1962) 70-83.

__________. "Ritual and Poetry in Eugène Ionesco's Theatre," Texas Quarterly, V, 4 (1962) 149-158.

Thieberger, R. "Ein neues Theater in Paris," Antares, VI, 2 (mars 1958) 143-146.

__________. "Ionesco am Scheideweg," Antares, VI, 3 (mai 1958) 219-221.

Todd, Oliver. "Paris Letter," Hudson Review, XII, 4 (hiver 1959-60) 586-582.

Touchard, Pierre-Aimé. "Deux Bêtes de Théâtre," La Nef, 27 (avril 1959) 77-82.

__________."Eugène Ionesco," Revue de Paris (juil. 1960) 91-102.

__________. "L'itinéraire d'Eugène Ionesco," Revue de Paris, LXVII (juil. 1960) 91-102.



_________. "La Loi du Théâtre..." Cahiers des Saisons, 15 (hiver 1959).

_________. "Un Nouveau Fabuliste," Cahiers Ren.-Barr., 29 (fév. 1960) 3-13.

Towarnicki, Frédéric. "Ionesco des Chaises vides...à Broadway," Spectacles, 2 (juil. 1958) 6-12.

Trachsler, Reinhard. "Eugène Ionesco. Ein neues Element im zeitgenossischen Theater," Schweizer Rundschau, LIX, 2 (mai 1959) 93-96.

Valogne, Catherine. "Dialogue avec Ionesco sur Ionesco et le Rhinocéros," Lettres Fran., 808 (21-27 jan. 1960) 1,8.

Vannier, Jean. Ionesco: Comment s'en débarrasser et Le nouveau locataire," Théâtre Pop., 34 (1959) 81-85.

_________. "Langages de l'Avant-Garde," Théâtre Pop., 18 (1 mai 1956) 30-39.

_________. "Tueur Sans Gages d'Ionesco au Récamier," Théâtre Pop. 34 (1959) 81-85.

Vascaux, Gabriel. "A Quatre Pattes," Cahiers des Saisons, 15 (hiver 1959).

Vuletic, Branko. "Le langage universel d'Eugène Ionesco," Studia Romanica et Anglica Azgrabiensia, 12 (1961) 97-104.

Wanderscheck, H. "Die Pariser Theateravantgardisten," Maske und Kothurn, IV (1958) 1-14.

Watson, Donald. "The Plays of Ionesco," Tulane Drama Rev., III, 1 (oct. 1958) 1-14.

_________. "Retrospect," Préface à Plays of Eugène Ionesco (London:1958) pp. vii-xi.

Woerner, G. "Der Unfug der Wirklichkeit: das absurde Theater Ionescos und Adamovs," Welt und Wort, 14 (1959) 301-303.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE:

Guiraud, Paul. La Stylistique. Paris, 1957.

Kemp, John. "The Work of Art and the Artist's Intentions", British Journal of Aesthetics, IV, ii (April 1964).

Seboek,T., ed. Conference on Style: Style in Language. Cambridge, Mass., 1960.

Ullman, Stephen. Language and Style. Oxford, 1964.

Wellek, Rene and Warren, Austin. Theory of Literature. New York, 1956.

Wimsatt, W.K. Jr. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Kentucky, 1954.